J. J. Engel's

M i m i k.

Neu herausgegeben und eingeleitet

von

Theodor Mundt.

Zweiter Theil.

Berlin.
Mylius'sche Buchhandlung.
1845.

Inhalt.

Ideen zu einer Mimik.

Zweiter Theil.

Seite

XXVI. Brief. Fernere Beispiele des Ausdrucks für gemischte Empfindungen. Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit der Gebehrdensprache. Ob es in dieser Sprache Synonymen gebe? Beispiele feinerer Unterschiede. Ueber die Grille, bei verschiedenen Vorstellungen desselben Stücks mit Ausdrücken zu wechseln. 3

XXVII. Brief. Verdienst des Schauspielers mit Verdienst des Zeichners verglichen. Wann im Gebehrdenspiel Malerei erlaubt, und wann sie unerlaubt sei. Erläuterung einer mißverstandenen Stelle des Macrobius. Regel, wie Quintilian sie gefaßt, und nähere Bestimmung derselben. Beispiele falscher Malerei. 18

XXVIII. Brief. Fälle, wo die Malerei das richtige Spiel ist. Von der Zusammensetzung malender und ausdrückender Gebehrden. Fälle, wo die vollkommene Vereinigung beider möglich, und wo sie unmöglich ist. Völlig abgeschmackte Malereien. Beispiele davon. 28

XXIX. Brief. Ausdehnung dieser Regel auf die Pantomimen. Wie darin alle dem Ausdruck hinderliche Malereien

Seite

können vermieden werden; auch wenn Handlung der Stoff ist. Stoff, den die Alten für ihre Pantomimen wählten. Ueber eine Stelle im Lucian. 39

XXX. Brief. Ideal einer Pantomime nach Noverre. Was für Gegenstände er will behandelt haben, und wie bei diesen alle falsche Malereien entbehrlich sind. Unmöglichkeit, daß pantomimische Vorstellungen solcher Handlungen verstanden werden, die nicht aus den allgemeinen Trieben der Natur, nicht aus den gemeinen Vorfällen des Lebens begreiflich, oder auch nicht schon vorher bekannt sind. Cautel bei Behandlung auch schon bekannter Gegenstände. Beispiel unverständlicher und zugleich geschmackloser Malerei. 49

XXXI. Brief. Schwierigkeiten, die sich der Erfindung einer eigentlichen Gebehrdensprache entgegensetzen. 58

Zweite Abtheilung. Die Gebehrden, in ihrer Folge betrachtet.

XXXII. Brief. Noch einige Anmerkungen über die pantomimischen Schauspieler der Alten. — Gebehrdenkunst, als Musik. Umfang, den das Wort Musik in seinem ursprünglichen Sinne bei den Alten hatte. Bemerkung, daß allen musikalischen Künsten einerlei Begriffe und Regeln zum Grunde liegen. 66

XXXIII. Brief. Blick in die Kunst der Declamation zum Beweis dieses Satzes. 74

XXXIV. Brief. Regel, die für den Schauspieler aus der allgemeinen Natur der dramatischen Gattung fließt. Verschiedene Arten des Rhythmus der Rede. Gebrauch jeder Art. Verschiedene Arten der Declamation. Gebrauch jeder Art. Entsprechende Arten des Gebehrdenspiels: Tanz, rednerische Gesticulation, Spiel des Umgangs. Einschränkung des Schauspielers auf das letztere, so wie des dramatischen Dichters auf die Prosa. 83

Seite

XXXV. Brief. Beweis der dem Schauspieler gegebenen Regel, durch Beweis der dem Dichter gegebenen Regel. Gründe, die das Ansehen der Alten im Punct des Drama entkräften. Verschiedenes Bedürfniß ihrer und unserer Bühnen. Schlegel's Gründe für die Versification, und Wichtigkeit dieser Gründe. 94

XXXVI. Brief. Zweck der Dichtkunst. Wie man nicht auf das was überhaupt Vergnügen wirken kann, sondern auf das zu sehen hat, was eine besondere bestimmte Art des Vergnügens befördert. Kraft der Sylbenmaaße. Unschicklichkeit einförmiger Sylbenmaaße für das Drama. 104

XXXVII. Brief. Unschicklichkeit aller Versification überhaupt für das Drama, die Sylbenmaaße mögen einförmig oder gemischt oder bildsam seyn. Beweis dieser Unschicklichkeit aus Natur und Zweck des dramatischen Gedichts, verglichen mit Natur und Zweck der Versification. Anwendung auf das Gebehrdenspiel. 112

XXXVIII. Brief. Rettung des Gesangs in der Oper. Rückblick auf das Drama der Griechen. Pflicht des Schauspielers, sich nach dem Dichter zu bequemen. — Ob der geistliche Redner sich nach dem Schauspieler bilden könne, und inwiefern er es könne? 124

XXXIX. Brief. Regeln für den Schauspieler in Beziehung auf das Ganze des vorzustellenden Werks; sowohl in Beziehung auf das Ganze des Stücks, als auf das Ganze der Rolle. Ob der Erfolg der wirklichen Aufführung für die Güte eines Stücks beweise? 132

XL. Brief. Regeln in Beziehung auf den Zusammenhang der kleinern Theile einer Rolle, der einzelnen Reden. Wie man bei malenden Gebehrden das Ganze fassen, nicht die verschiedenen Züge vereinzeln müsse. Regel von ununterbrochener Fortsetzung des Spiels; von sanfter Verflößung mehrerer ruhigen Thätigkeiten, vom Uebergange aus der Ruhe in den Affect, und zurück aus dem Affect in die Ruhe. . 142

Seite

XLI. Brief. Verbindung mehrerer leidenschaftlichen Bewegungen: der einartigen, und der verschiedenartigen. Anschwellen der Leidenschaften. Beispiel richtiger Gradation. Uebergang aus Affecten des Anschauens in die ihnen verwandten Begierden. Eintheilung der verschiedenartigen Affecten in verwandte und entfernte. Unzulängliche Unterscheidungsmerkmahle. 151

XLII. Brief. Wahre Unterscheidungsmerkmahle. Anwendung auf mehrere Beispiele; besonders auf die dem Zorn verwandten Affecten. — Wie Verwandtschaft und Entfernung weniger von der Natur der Affecten im Allgemeinen als von dem Grade ihrer Stärke abhängt. Irrung, die der gemeine Sprachgebrauch hier verursachen kann. Wie nicht bei allen verwandten Affecten die Leichtigkeit des Ueberganges wechselseitig ist. — Gesetz der Verbindung entfernter Affecten. Schwierigkeit einer weiteren Ausführung dieser Materie. . 163

XLIII. Brief. Beispiele richtiger Uebergänge durch Pausen und Zwischenschattirungen. Kritik einiger Beispiele, die Remond von St. Albine anführt. 173

XLIV. Brief. Fortgang aus Mischempfindungen. Geständniß der großen Unvollständigkeit dieser Theorie. Beantwortung einiger Einwürfe gegen die Allgemeinheit des angegebenen Gesetzes. Beschluß. 187

Ideen zu einer Mimik.

Zweiter Theil.

Sechs und zwanzigster Brief.

Indem ich aus jeder Classe möglicher Zusammensetzungen von Gebehrden gewisse Beispiele aussuche, um sie zur Probe weiter ausführen zu können, finde ich das ganze Geschäft, einer bestimmten Mischung von Empfindungen den ihr zukommenden Ausdruck anzuweisen, so leicht, daß ich es lieber aufgeben will. Das freilich ist oft sehr schwer, für jeden gegebenen Fall die wahre Mischung von Empfindungen, und in der Mischung die wahre Proportion zu finden; aber das ist denn auch nicht die Sache des Mimikers, der nur gegebenen Empfindungen ihren Ausdruck bestimmt; es ist die Sache des Schauspielers selbst, der sich sorgfältig in das Eigenthümliche seiner Rolle hineinstudieren, und des Seelenlehrers, der ihm, zur Erleichterung dieses Studiums, die allgemeinen leitenden Ideen an die Hand geben soll. — Der Schauspieler, wenn er seine Kunst nicht bloß als Naturalist, sondern als Kenner ausüben will, hat freilich noch etwas mehr als Mimik zu lernen. —

Lassen Sie die Aufgabe lauten: zwei in der Seele zusammentreffende mit einander streitende Begierden im Ausdrucke zu vereinigen; so, behaupte ich, darf man nur beide Begierden, darf nur den Ausdruck kennen, der jeder einzeln genommen zukömmt, darf nur wissen, ob sie einander das Gleichgewicht halten, oder ob eine und welche den Ueberschwung habe? darf nur den Grad, in welchem die eine mächtiger als die andere ist, wohl gefaßt haben: und es kann durchaus keine Mühe kosten, den wahren, treffenden, die ganze Empfindung der Seele erschöpfenden, Ausdruck zu finden. Bei Zemiren, wenn sie vor dem magischen Spiegel steht, herrschen Furcht und Verlangen in gleicher Stärke: Furcht, durch Annäherung der Erscheinung ein Ende zu machen, und Verlangen, an die Brust eines traurigen, zärtlich geliebten Vaters zu fliehen. Also schwanke sie mit dem ganzen Körper hin und her, strecke jetzt sehnsuchtsvoll beide Hände gegen die Erscheinung hin, und ziehe sie jetzt, zusammengefaltet, mit Ausdruck des Leidens wieder zurück; lege das Gewicht des Körpers bald auf den einen Fuß, bald auf den andern, und komme, so unaufhörlich sie in Bewegung ist, keinen Schritt aus der Stelle. Bei Hamlet, wenn er dem Geist seines Vaters folgt, hat die Sehnsucht nach der gehofften Entdeckung eines schrecklichen Familiengeheimnisses bei weitem das Uebergewicht; aber geschwächt wird diese Sehnsucht durch die Furcht vor dem unbekannten Wesen einer fremden Welt, und immer mehr geschwächt, je näher der Prinz dem Gespenste, und je weiter er von seinen Gefährten abkömmt. Also sei nur da seine Bewegung lebhaft, wo er sich drohend von diesen Gefährten losreißt, sobald er zu gehen anfängt, geschehe es ohne Eile und Hitze, obgleich

noch mit Festigkeit und Entschluß; nach und nach werde sein Schritt behutsamer, leiser, übermesse weniger Raum: die ganze Bewegung werde gehemmter, und der Körper ziehe sich mehr gegen die verticale Stellung zurück. Bei Hüon, wenn ihm der Feenkönig das letzte Geschenk des Myrtenkranzes darbeut, vereinige sich das Verlangen es zu besitzen, mit dem Erkenntnisse seiner Unwürdigkeit und dem daher entspringenden Triebe so gehäufte und unverdiente Wohlthaten nicht länger anzunehmen *). Also erscheine er voll Ehrfurcht gegen Oberon hingebeugt: der ernste, liebevolle Blick sei auf den Wohlthäter geheftet, die mäßig ausgestreckte, dankende, zur Annahme des Kranzes gleichsam gefaßte, rechte Hand sei ein wenig gegen die Erde gesenkt, die linke verwandt, und gleichsam in Bereitschaft die dargebotene Gabe zurückzuhalten.

Doch, damit Sie nicht sagen, daß ich leichtere Beispiele aussuche und schwerere übergehe, so geben Sie mir Selbst irgend eine mögliche Mischung von Empfindungen, und lassen Sie mich versuchen, ob ich den Ausdruck zu Ihrer Befriedigung werde bestimmen können. Oder wenn Sie das lieber wollen, so geben Sie mir irgend eine mögliche Gebehrde, in welcher mehrere Ausdrücke vereinigt sind, und lassen Sie mich sehen, wie die Entzifferung ihrer allgemeinen Bedeutung mir gelingen werde. Ich sage: ihrer allgemeinen Bedeutung; denn die speciellere läßt sich aus dem mimischen Ausdrucke unmöglich finden, weil dieser, eben wie der musikalische, nur Arten, nur allgemeine Classen von Empfindungen angiebt. Wenn Sie

*) Nach Oeser's Idee in der Zeichnung vor Wieland's „Oberon.“

mir einen Menschen zeigen, der mit Gebehrden, die eben so viel Verdruß als Leiden ausdrücken, den gereckten obern Körper von seinem Mitunterredner schnell hinwegdreht, und fast in demselben Moment sich wieder gegen ihn herumwirft, ihm mit beiden ausgestreckten, flachen, nahe zusammengehaltenen, zitternd bewegten Händen, mit weit vorgelegtem obern Körper, mit feurigem, anstarrendem, unverwandtem Auge eine zornartige Lebhaftigkeit zu erkennen giebt, so werde ich ohne Bedenken sagen: daß dieser Mensch irgend etwas von seinem Mitunterredner wolle, was er auf keine Art zu erlangen wisse; daß er über die Vergeblichkeit seiner Bemühung einen reichlich mit Schmerz vermischten Verdruß empfinde, der ihn geneigt mache sich loszureißen; daß aber die fortdauernde stärkere Begierde nach seinem Zwecke ihn augenblicklich wieder gegen den Mitunterredner hinreiße, und daß die lebhaftbewegten Hände ihm die Ideen, wodurch er ihn zu überzeugen, die Motive, wodurch er ihn zu lenken hofft, gleichsam sichtbar vorhalten, seine ganze Aufmerksamkeit darauf hinziehen sollen. Mehr als das liegt denn aber auch freilich nicht in der Gebehrde, und wenn ich also etwas Bestimmteres erkennen sollte, so müßten erst solche willkürliche Zeichen da seyn, wie ihrer die alten Pantomimen wahrscheinlich eingeführt hatten. —

In der Erwartung, ob und was für mimische Probleme Sie mir zur Auflösung vorlegen werden, gehe ich zu einer Untersuchung über, die mit der Lehre von der Zusammensetzung der Gebehrden nahe verwandt und in meinen Augen von Wichtigkeit ist. Es fragt sich nehmlich: ob es in der Gebehrdensprache Synonymen, gleichbedeutende Bewegungen gebe, die sich ohne Nachtheil eine an die Stelle der andern setzen lassen?

oder ob vielmehr jede kleine Abänderung eine andere Seite der Empfindung fasse, eine besondere Nüance andeute, die vielleicht nicht von dem Haufen, aber von dem Kenner beachtet werde? Ob es nicht mit synonymischen Gebehrden eben der Fall, wie mit synonymischen Wörtern sei, daß sie zwar alle einerlei Hauptidee, aber entweder edler oder unedler, stärker oder schwächer sagen, sie entweder von dieser oder von jener Seite darstellen, mit diesen oder mit jenen Nebenideen in die Seele bringen? Und ob also nicht der Schauspieler, der das höchste, das letzte Künstlerverdienst genauer Richtigkeit sucht, in der Wahl seiner Gebehrden eben die feine, sorgfältige Unterscheidung anwenden müsse, die der gute Schriftsteller in der Wahl seiner Wörter beobachtet? — Nach einer bekannten Erzählung des Macrobius gingen zuweilen Roscius und Cicero einen kleinen freundschaftlichen Wettkampf ein, wer von ihnen einen und den nehmlichen Gedanken am mannichfaltigsten sagen könne: ob der Schauspieler mit Gebehrden, oder der Redner mit Worten? Roscius, wenn er vielleicht auch nicht gewann, muß doch wenigstens nicht verloren haben: denn er faßte über diese Wettkämpfe eine so hohe Meinung von seiner Kunst, daß er sie in einem eigenen Buche gegen die Kunst des Redners zu messen wagte*). Wenn, wie man annehmen

*) Macrob. Saturnal. lib. 2, cap. 10. Satis constat, contendere eum (Ciceronem) cum ipso histrione (Roscio) solitum, utrum ille saepius eandem sententiam variis gestibus efficeret, an ipse per eloquentiae copiam sermone diverso pronunciaret. Quae res ad hanc artis suae fiduciam Roscium abstraxit, ut librum conscriberet quo eloquentiam cum histrionia compararet.

kann, die Variationen des Einen sich auf die des Andern bezogen; wenn Beide, so zu reden, einer den andern übersetzten, Cicero den Roscius in Worte, Roscius den Cicero in Gebehrden, so gebe uns das einen Beweis, daß die Gebehrdensprache nur in eben dem Sinne, wie die Wörtersprache, Synonymen hat, und daß in jener, wie in dieser, mit verschiedenen Ausdrücken zwar oft dieselbe Hauptidee gesagt wird, aber doch immer mit andern Nebenideen; daß es vielleicht in jener, wie in dieser, Fälle giebt, wo die Wahl so gut wie gleichgültig ist; daß sich aber sicher noch mehrere finden, wo ein tiefdenkender, feinempfindender Künstler, der seinen ganzen Charakter, seine ganze Situation, jeden einzelnen Augenblick in der Situation vollkommen gefaßt hat, nicht den einen Ausdruck für den andern würde setzen wollen.

Sie erinnern Sich ohne Zweifel noch der Schilderung, die ich Ihnen von der horchenden Julie machte? Ich gab ihr vollen reinen Ausdruck der Sehnsucht des Herzens, ließ sie Augen und Lippen öffnen, die Hände ausbreiten, den Körper seitwärts, gegen den vermutheten Schall hin, weit überbeugen (s. Fig. 22.). Aendern Sie irgend etwas in dieser Stellung, und Sie haben die Bedeutung geändert. Anstatt des weitgeöffneten, setzen Sie ein gekniffnes, geschärftes Auge; der offne Mund werde geschlossen; die Hand, die nach der Seite des Schalls hin ausgestreckt war, werde zurückgezogen, und der Zeigefinger vor die Lippen gebracht (s. Fig. 38.): so ist es nun nicht mehr reiner Ausdruck der plötzlich gereizten, herrschenden, vollen Begierde; es ist schon zu viel Erkenntnißtrieb in den Ausdruck gemischt; das Geräusch, sieht man, ist entfernt, ungewiß, schwach; es wird viel ruhige Stille erfordert,

Figur 38.

um es vernehmen und unterscheiden zu können. In der ersten Stellung also war mehr das Herz auf die Erlangung eines Guts, in der zweiten ist mehr der Verstand auf die Unterscheidung einer Idee gerichtet. Nehmen Sie eine noch größere Aenderung vor: lassen Sie den Körper nicht mehr so merklich überhangen, sondern stellen Sie, wie man zu reden pflegt, die Figur auf den Sprung; lassen Sie beide Kniee einsinkend erscheinen, den vorher schwebend gestellten Fuß jetzt beinahe eben so fest wie den andern auftreten, und zum plötzlichen Fliehen schon etwas weiter ausgreifen: so ist es nun ganz deutlich, daß sich Furcht mit Begierde vermengt; der Horcher ist sich einer schamwürdigen, oder doch einer gefährlichen Handlung bewußt; denn warum nähme er sonst, mitten in der Befriedigung seiner

Begierde, Maaßregeln zu seiner Sicherstellung? (s. Fig. 39.) Sie sehen in diesem einzigen Beispiel, wie das was im Allgemeinen gleichgültig scheint: eine solche oder solche Stellung

Figur 39.

beim Horchen, es durchaus nicht mehr in einer bestimmten einzelnen Situation ist; und wie man fast Alles, was Girard in Beziehung auf synonymische Wörter sagt*), von synonymischen Gebehrden mit vollem Rechte wiederholen kann.

*) Synonymes françois, in der Vorrede. Es heißt unter andern: S'il n'est question que d'un habit jaune, on peut prendre le souci ou le jonquille; mais s'il faut assortir, on est obligé à consulter la nuance. Eh! quand est-ce, que l'esprit n'est pas dans le cas de l'assortiment? Cela est rare; puisque c'est en quoi consiste l'art d'écrire.

Betrachten Sie ein Paar andere Beispiele, die ich von der dritten Art der Begierde, vom Zorn, entlehne. Lassen Sie den Beleidigten mit erhobener geballter Faust gegen den Beleidiger hingerichtet, auf ihn zueilend erscheinen: und Sie haben den vollen reinen Ausdruck der Begierde nach Angriff; lassen Sie ihn die geballte Faust gegen die Erde niedergezogen haben; lehnen Sie ihn von dem Gegenstande um ein Weniges zurück, so daß er sich eher von ihm zu entfernen, als auf ihn zueilen zu wollen scheine: und Sie haben einen zusammengesetzten Ausdruck, worin zurückstrebende Begierde mit annähernder kämpft, und die letztere von der erstern nur noch kaum kann gehalten werden. Lassen Sie den Beleidigten mit unruhiger, zitternder Hand an den Kleidern umhergreifen, wüthend in diesen und jenen Winkel schauen, in unaufhörlicher Bewegung bald hiehin, bald dorthin treten, oder auch irgend etwas zerreißen, zerbrechen, zerschlagen, zerwirken: und Sie haben die von ihrem eigentlichen Gegenstande schon sich ableitende, aber noch rege, wirksame, auf Angriff erhitzte Begierde, wie sie das eine Mal noch ungewiß ist, ob und wohin sie sich ableiten wolle, das andere Mal von dem Beleidiger sich schon wirklich zurückzieht, und gegen irgend einen fremden bestimmten Gegenstand ausbricht. Lassen Sie endlich den Zornigen seine Angriffe gegen sich selbst richten, sich entweder mit vollem Ausdrucke der Wuth in's Haar stürmen, oder mit gemäßigtem Ausdrucke nur dann und wann leicht hinfahren, oder stiller, aber innerlich heftiger, an den Spitzen der Finger nagen: und Sie haben die auf den eigenen unvollkommenen Zustand sich hinlenkende Aufmerksamkeit der Seele, verbunden mit dem Bestreben sich des unangenehmen Selbstgefühls zu entschütten. Das eine Mal ist dieses

Gefühl unerträglich, und es ist kein hinlänglichmächtiger widerstrebender Trieb da, der die Begierde ihm abzuhelfen milderte; das andere Mal ist es schwächer an sich selbst, oder auch durch andere Triebe zu eingeschränkt, um sich mit voller Stärke auslassen zu können. Urtheilen Sie, schon nach dieser allgemeinen Angabe der Unterschiede, ob es bei bestimmten Charakteren, in bestimmten Augenblicken, gleichgültig seyn könne, welchen Ausdruck man wähle, oder ob nicht vielmehr die eine Art für die andere, der eine Grad für den andern gesetzt, immer Fehler, und oft sehr grober, lächerlicher Fehler seyn würde. Was würden Sie von dem gesitteten, edlen Tellheim sagen, wenn er da, wo er seine Minna wegen einer Verrätherei in Verdacht hat, wirklich Hand an sie legte? Was von einer Bethlehemitischen Mutter, wenn sie ihre Hitze mäßigte, und den Angriff unterließe? Was von jenem, wenn er bei Empfindung seiner verhaßten Lage sich in die Locken stürmte oder die Kleider zerrisse? Und was von dieser, wenn sie beim Anblick ihres ermordeten Kindes das Leiden ihrer Seele nur durch eine eingebissene Lippe verriethe? Wahrlich! durch nichts hätte ein Lessing oder ein Rubens die Richtigkeit seines Gefühls und Geschmacks so verdächtig machen können, als wenn jener ein solches Spiel angegeben, dieser eine solche Stellung gezeichnet hätte.

In den hier aufgeführten Beispielen sind indeß die Unterschiede noch kräftig, noch auffallend; es giebt dagegen andere schwächere Nüancen. Betrachten Sie, um ein Beispiel aus einer andern Gattung von Affecten zu nehmen, ein Paar schwermüthige stehende Figuren. Die eine habe die niederhangenden Hände, so ganz wie sie von Natur hangen, nur an den Fin-

gerspitzen matt und lose in einander gefaltet (s. Fig. 33.); die andere gebe den gleichfalls niederhangenden Armen nur um ein Weniges mehr Spannung, falte die Finger etwas tiefer hinein, und drehe die Hände halbverwandt gegen die Erde: glauben Sie, daß es Eins sei, welche von diesen Variationen man wähle? Oder finden Sie nicht, daß in der einen mehr reine unvermischte Schwermuth herrsche? in der andern sich noch ein Rest von Leiden finde, der aber auf dem Puncte ist in Schwermuth dahinzusterben? Werden Sie nicht zu der letztern Stellung auch eine kleine Abänderung in den Gesichtsmienen fordern? eine noch bleibende stärkere Spur von Leiden in den mehr hinaufgezogenen Augenbraunen, einen Rest von ängstlicher Spannung in allen Muskeln? — Verwechseln Sie jetzt die stehende mit einer sitzenden Figur; lassen Sie diese Figur das schwere müde Haupt mit der einen Hand unterstützen: wird nicht auch da Art und Ort, wie und wo die Hand das Haupt berührt; wird nicht die Stellung des Hauptes selbst, ob es mehr schlaff hineinfällt, oder mehr dagegen gepreßt und aus dem Nacken herausgehoben ist, einen Unterschied machen? Wenn das matte Haupt in die offene Hand frei hineinsinkt, die ihrer Länge nach ausgestreckten Finger es sanft umspannen und leicht in's Haar spielen: so haben Sie reine, stille Schwermuth; wenn die Faust geballt, das Haupt schon etwas weniger hangend, etwas stärker gegen die Faust gedrückt ist: so haben Sie einen Zusatz von Verdruß, der denn freilich auch in der Gesichtsmiene eine kleine Abänderung fordert. Wenn die Hand, sie mag nun sanft ausgespannt oder geballt seyn, nicht in der Schläfe, sondern vor der Stirn liegt, so daß die Augen durch sie beschattet werden: so haben Sie hinzukommende

Nüance des Triebes, sich in sich selbst zu verschließen, sei es aus Ueberdruß vor der Welt, oder um ungestörter seinen Ideen nachhangen zu können. Wenn die Stirn gegen die Faust ein wenig zurückgebeugt, und also das Kinn mehr hervorgedrückt ist, so läßt die Gebehrde Sie schon einen merklichen Zusatz von Leiden erkennen. Wenn der Zeigefinger einzeln vor der Stirne ruht, und die übrigen Finger, sammt der innern hohlen Hand, einen Theil des Gesichts überschatten: so ist das Ausdruck schärferen Nachdenkens, der dann wieder durch Ausdrücke des Leidens, des Verdrusses, der Schwermuth, mannichfaltig nüancirt werden kann.

Es ist schwer, von Gebehrden überhaupt und besonders von feinern Schattirungen derselben auf eine Art zu reden, daß man verständlich bleibe; und es mag daher mit diesen wenigen Beispielen, die ich aus einer Menge anderer auf gut Glück herausgriff, genug seyn. Wenn man in einigen der bemerkten feinern Unterschiede nichts als Grille, als leere Spitzfindigkeit sehen sollte, so würde mich das nicht wundern: wir haben noch keinen hinlänglich gebildeten Sinn für die Kunst, und sind in Ansehung ihrer noch immer ein wenig das, was in Ansehung der Musik der Muselmann ist. Das liebste Instrument ist uns, was das meiste Getöse macht, und der trefflichste Virtuose, wer am lustigsten und kräftigsten aufstreicht. Oft, wenn das ganze Haus von lautem Beifall ertönt, möchte man dem abgehenden Schauspieler die Worte in's Ohr raunen, die einst der Flötenspieler Hippomachus zu einem seiner Schüler sagte: „Kannst „du gut gespielt haben, da solche Zuhörer dir Beifall geben?“ *)

---

*) Aelian. var. histor. lib. 14, cap. 8.

— Ob die Leidenschaften nur ungefähr, nur im Ganzen, im Groben angedeutet, oder mit genauer Richtigkeit nach allen ihren kleinen Verschiedenheiten durchgeführt sind; ob der Vortrag jene Feinheit, jene Delicatesse hat, die zwar freilich nur aus lauter Kleinigkeiten entspringt, aber aus Kleinigkeiten, welche zusammengenommen den ganzen Reiz der Kunst für den feinern und empfindlichern Kenner ausmachen: das ist den meisten unter uns ziemlich Eins; ja sogar, wenn ein falsches Spiel mehr in's Auge fällt, so findet man es eben darum schöner und beifallswürdiger, als das stillere, schwächere, obgleich einzig richtige Spiel. — Auch schätzt man Neuheit höher als Wahrheit, und rechnet es daher dem Schauspieler zum Verdienst an, wenn er bei verschiedenen Vorstellungen mit Ausdrücken wechselt: gerade, als ob es Verdienst wäre, in jeder neuen Abschrift eines Werkes das Bessere wegzustreichen und das Schlechtere dafür hinzusetzen. Mit Ausdrücken wechseln sollte der Künstler, wie der Schriftsteller, nie, als wo er Schwächen und Fehler gewahr wird, und die Aenderung zugleich Verbesserung ist.

Sie erinnern Sich wohl kaum mehr der Stelle, bei welcher Sie einst mit dem Spiel unserer hiesigen Agnes Bernauerinn so zufrieden waren. Ich will sie Ihnen mit Kurzem wieder in die Gedanken bringen. Agnes sieht durch die Reden des Kanzlers alle die schönen Hoffnungen vernichtet, die Albrecht ihr eingeflößt hatte; sie hört, daß weder der Herzog, noch Baiern, noch das Reich, ihre Ehe jemals erkennen werde; daß der Herzog diese Ehe zu zerreißen sogar geschworen habe; sie fühlt durch jeden Vorschlag, den ihr der Kanzler thut, entweder ihren Stolz oder ihre Liebe empfindlich gekränkt; und erwiedert endlich auf sein mehrmaliges „Oder"

mit einer Art von bitterm Spott: „Ist kein Oder mehr?“ Der Kanzler betheuert ihr feierlich: Nein! Und nun fassen Sie die ganze Lage der Unglücklichen, die einen so mächtigen, so fest entschlossenen Feind gegen sich anrücken sieht; die, ihrer Seits, durch Liebe und Stolz getrieben, eben so fest entschlossen ist, ihren Albrecht nie zu verlassen: was kann sie, bei ihrer Erbitterung und Empörung, anders, als alle ihre Kräfte zum muthigen Ertragen auch des äußersten Schicksals zusammenraffen, und sich gegen jede drohende Gefahr steifen und härten? Der Dichter hat diese hier einzig wahre Empfindung vortrefflich gefaßt: „Ich weiß noch Eins: das Herz soll mir im „treuen Busen zerspringen; ich will sterben!“ *) Aber nichts schlechter hatte die Schauspielerinn sie gefaßt, indem sie, bei dieser Aeußerung ihrer Entschlossenheit, den ganzen Körper zusammendrängte, die mit Kraft in einander gefalteten Arme bis gegen die Brust heraufzog, sie fest an den Leib preßte, und nur einen Augenblick, von dem Kanzler weg, in den treuen schwellenden Busen niedersah, gleichsam auf das Herz hin, das sie eher wollte zerspringen als ihrem Albrecht entreißen lassen. Es ist nicht möglich, däucht mir, einen andern gleich wahren und gleich tiefgeschöpften Ausdruck, als diesen so ruhigen und so simpeln, zu finden. — Und soll nun Agnes ein so glücklich getroffenes Spiel jemals ändern? Soll sie etwa mit der Hand oft und ängstlich gegen das Herz schlagen, das Gesicht zur Wehmuth verziehen, und mit einer dazu passenden gepreßten Stimme die Worte ängstlich herausstöhnen? Sie würde mit einer solchen Abänderung den ganzen Sinn des Dichters,

*) Act 4, Auftritt 8.

den ganzen Geist ihrer Rolle verfehlen, würde dem Kanzler ihre versicherte Standhaftigkeit und jedem Kenner ihre Beurtheilung verdächtig machen. Die Worte des Dichters, weil sie durch keine bessern zu ersetzen sind, müssen bleiben, und die Gebehrde der Schauspielerinn auch.

Haec placuit semel, haec decies repetita placebit.

Sieben und zwanzigster Brief.

Probleme, sagen Sie, wollen Sie mir keine zur Auflösung vorlegen; — vermuthlich, weil sie keine finden, die Ihnen schwer genug schienen — aber einen Einwurf, der Ihnen wichtig dünkt, hätten Sie gern beantwortet. Sie meinen: wenn es um die Erfindung des Ausdrucks eine so leichte Sache wäre, so könnten auch die Zeichnungen ausdrucksvoller Köpfe die Schwierigkeit und das Verdienst nicht haben, das man doch allgemein ihnen zugestehe. Aber haben Sie denn auch bedacht, was es hier für einen wichtigen zwiefachen Unterschied zwischen Maler und Schauspieler giebt? Der Schauspieler darf zu seinem Gesicht nur den Ausdruck, der Maler muß zu dem Ausdruck noch obendrein das Gesicht, nach Umrissen und nach Grundphysiognomie, erfinden: jenem hilft die Natur seine in die Imagination gefaßte Empfindung durch die Miene sichtbar machen; dieser muß durch Kunst das unter tausenden ausgewählte glücklichere Bild der Phantasie auf einer fremden Fläche entwerfen. Durch diesen Unterschied gewinnt der Maler vor dem Schauspieler einen so großen Vorrang, daß die Kunst des letztern gegen die des erstern fast ganz verschwinden würde, wenn nicht für jenen wieder der Umstand spräche: daß er nicht bloß im Raume, sondern auch in der Zeit wirkt, daß er nicht

bloß Maler, sondern auch Musiker ist. Die weitere Erklärung hierüber künftig, wenn ich erst eine wichtige Untersuchung, die ich bis nach geendigter Lehre vom Ausdruck verschob, werde angestellt haben. Sie betrifft die Frage: wann im Gebehrdenspiel die Malerei erlaubt, und wann sie unerlaubt sei?

Um uns zu dieser Untersuchung vorzubereiten, lassen Sie uns vor allen Dingen ein Paar Beispiele betrachten! — Das erste dieser Beispiele wollte ich von der Römischen Bühne entlehnen; aber beim Nachschlagen find' ich, daß es nur nach falschen Erklärungen paßt, und daß es nicht sowohl die Regel von der Malerei, als die von der Vollständigkeit und Angemessenheit des Ausdrucks erläutert. Sie werden mir hoffentlich darin beipflichten, wenn Sie das Factum, so wie es Macrobius selbst erzählt, nicht wie es neuere Schriftsteller ihm nacherzählen, betrachten wollen.

Hylas, Schüler des Pylades, und von seinem Lehrer in der Kunst schon so weit gebracht, daß er ihm beinahe den Rang ablief, spielte einst oder tanzte, wie es die Alten nannten, ein Stück, dessen letzte Worte lauteten: „den großen Agamemnon". Hylas, um die Idee der Größe auszudrücken, streckte seinen ganzen Körper empor, nicht anders, als ob er das Maaß eines großen und hohen Mannes hätte angeben wollen. Pylades, welcher seinen Sitz unter den Zuschauern hatte, konnte sich nicht halten, und schrie ihm zu: „Du machst ihn lang, aber nicht groß". Augenblicklich verlangte das Volk, daß Pylades selbst auf die Bühne treten und die nehmliche Rolle spielen sollte. Dieser gehorchte; und als er auf die getadelte Stelle kam, stellte er den Agamemnon denkend vor: denn nichts, glaubte er, zieme einem großen Könige und

Heerführer mehr, als für Alle zu denken *). — So wie Du Bos, und besonders Cahusac, diese Anekdote erzählen, hätte sich Hylas eines sehr läppischen Fehlers schuldig gemacht, wovon ich aber keine Spur im Macrobius finde. Jener läßt den Pantomimen alle Bewegungen eines Menschen machen, der einen andern höhern, als er selbst ist, ausmessen will **), und Dieser, der überhaupt nicht anders spricht, als ob er zugegen gewesen wäre, läßt ihn sogar auf die Spitzen der Zehen treten, um so mit Hülfe des Cothurns eine ungewöhnliche Höhe herauszubringen ***). Ich gestehe, daß ich nicht wohl begreife, wie ein zu August's Zeiten so geschätzter und von einem Mäcen so geliebter Künstler in eine Uebertreibung, wie diese, habe verfallen, und eine Metapher bis zu einer so kindischen Spielerei habe ausbilden können. Wahrscheinlich bestand sein Fehler nur darin, daß er den Ausdruck der Größe in weiter nichts als in Erhebung des Körpers suchte, und auch diesen Ausdruck durch ein zu gezwungenes Ausmessen seiner Länge vielleicht

*) Saturnal. lib. 2, cap. 7. Nec Pylades histrio nobis omittendus est, qui clarus in opere suo fuit temporibus Augusti, et Hylam discipulum usque ad aequalitatis contentionem eruditione provexit. Populus deinde inter utriusque suffragia divisus est. Et cum canticum quoddam saltaret Hylas, cujus clausula erat: *τον μεγαν Αγαμεμνονα*, sublimem ingentemque Hylas velut metiebatur. Non tulit Pylades, et exclamavit e cavea: *Συ μακρον, ου μεγαν ποιεις.* Tunc populus eum coëgit, idem saltare canticum. Cumque ad locum venisset, quem reprehenderat, expressit cogitantem; nihil magis ratus magno duci convenire, quam pro omnibus cogitare.

**) Réflexions crit. tom. 3, p. 268.

***) La Danse ancienne et moderne: tom. 2, p. 24.

übertrieb. Alsdann hätte auch die Verbesserung des Pylades nur darin bestanden: daß er sich leicht und ungezwungen erhoben, und zugleich in seine Stellung den Adel und die Würde gebracht, auf seine Stirn den denkenden Ernst gelegt, wodurch die Idee der Größe, als einer moralischen und königlichen, näher bestimmt werden mußte. Daß er, wie Du Bos sagt, Stellung und Gebehrde eines Menschen angenommen, der in ein tiefes Nachdenken versenkt ist, will mir nicht ein: denn Erhebung des Körpers ist beim Gefühl moralischer Größe eine zu natürliche, zu leicht sich darbietende Metapher; und Pylades wollte ja nicht bloß als denkend erscheinen, sondern auch als groß und erhaben im Denken. — Doch so völlig sicher läßt sich freilich in der Sache nicht urtheilen; das Stück, wovon die Rede ist, ist verloren, und Macrobius, ohne uns im mindesten den Gang der Ideen und Empfindungen vorzuzeichnen, liefert uns bloß die letzten Worte der Rolle.

Besser, als diese mangelhafte Erzählung, wird uns eine Stelle im Quintilian belehren, was für ein Unterschied zwischen Malen und Ausdrücken, und wie fehlerhaft oft das erstere sei. Der Rhetor untersagt auf das nachdrücklichste alle die Bewegungen, womit man die Gegenstände, von welchen die Rede ist, nachahmt, und setzt hinzu: daß man nicht einmal Schauspielern, deren ganze Kunst doch im Nachahmen bestehe, dergleichen Bewegungen erlaube, und daß die bessern unter ihnen sich immer mehr bemüheten, den Sinn als die Worte auszudrücken *). Die Regel, wie sie Quintilian hier angiebt, ist freilich nicht zum besten bestimmt; allein die Beispiele, die

*) Institut. orat. lib. 11, cap. 3.

er aus einer der Verrini'schen Reden entlehnt, sind nicht übel gewählt, und eine nähere Betrachtung derselben wird uns bald auch zu einer bessern Bestimmung der Regel verhelfen. Cicero verspottet mit der bittersten Verachtung den Verres, daß er, beim Auslaufen der Flotte aus dem Hafen von Syrakus, in der Tracht eines Weichlings und an eine Buhlerinn wollüstig hingelehnt, am Ufer gestanden. Er wirft ihm, unter den heftigsten Ausrufungen und mit Bezeugung seines äußersten Abscheues vor, daß er auf dem Markte von Messina einen Römischen Bürger, den Gavius, ohne Spruch, ohne Untersuchung, ohne Verbrechen, öffentlich habe geißeln lassen*). — Es wäre höchst fehlerhaft, sagt Quintilian, wenn ein Redner, bei jener ersten Anklage, die Stellung des auf seine Buhlerinn hingelehnten verächtlichen Wollüstlings annehmen, oder bei dieser letztern, die Handlung des Geißelns mit seinem Arme, die Töne des Schmerzes mit seiner Stimme nachahmen wollte.

Unanständige Weichlichkeit, Geißelung, Schmerz des Gegeißelten, waren die Gegenstände, die Cicero dachte; Verachtung, Unwille, Erstaunen, Abscheu, waren die Empfindungen, welche diese Gegenstände bei ihm selbst erzeugten. Also nicht die äußern sinnlichen Gegenstände, wovon die Rede ist, nicht die fremden Empfindungen, welche unsere eigene erzeugen, sondern selbst diese eigene gegenwärtige Empfindung will Quintilian auf der Redner- wie auf der Schaubühne dargestellt; — oder anders: nicht die Gegenstände, die wir denken, will er gemalt; die Empfindungen, womit wir sie denken, will er ausgedrückt haben. Ob jene Gegenstände bloße körperliche Dinge, oder ob

*) In Verrem: act. 2, cap. 33. 62.

sie selbst Gemüthsbewegungen sind, thut nichts; das Schrecken des zur Geißelung fortgerissenen Gavius vorzustellen, wäre eben so falsch, als die Bewegungen des ihn Geißelnden nachzuahmen: die wahre Gebehrde ist in jedem Falle nur die, welche die jetzige eigene, in der Seele des Redenden herrschende, Empfindung darstellt; und da ich diese allein Ausdruck, jede andere hingegen Malerei nenne, so würde die nun bestimmtere Regel so lauten: daß Schauspieler und Redner durch ihre Gebehrden nicht malen, daß sie nur ausdrücken sollen.

Erkennen Sie die Richtigkeit dieser Regel, noch ehe ich sie weiter ausführe, in ein Paar Beispielen, die ich von neuern Bühnen entlehne! Hamlet, eh' er den Horatio um eine ihm sehr wichtige Gefälligkeit anspricht, leitet seine Bitte sehr natürlich durch den Lobspruch ein: „Horatio! du bist ein so rechtschaffener Mann, als ich in meinem Leben einen gefunden habe." Und da Horatio dieses Lob als eine Schmeichelei scheint verbitten zu wollen, fährt er fort: „Denke nicht, daß ich dir schmeichele! Denn was könnt' ich von dir für Belohnung hoffen, dessen ganzer Reichthum ist, daß du Verstand genug hast, um dir Nahrung und Kleider zu verschaffen? Die Schmeichelei leckt nur um die Füße der Großen, und beugt die geschmeidigen Kniee nur da, wo sie Belohnung hofft" *). Sie erinnern Sich ohne Zweifel noch eines Schauspielers, der bei den letzten Worten in der That das Knie beugte und ehrerbietig die eine Hand gegen die Erde senkte, nicht anders, als ob er nach dem Saum eines Purpurmantels hätte greifen wollen, um ihn zu küssen. Das Fehlerhafte dieses Spiels fiel

*) Shakspeare's Hamlet, Aufz. 3, Auftr. 4.

Ihnen damal außerordentlich auf, und jeder Mann von Geschmack muß es empfinden. Mit dieser Verachtung, die der Prinz in jedem Worte gegen die kriechende Seele des Schmeichlers zu erkennen giebt; mit dieser Absicht, dem Horatio allen Verdacht, als ob er selbst sich zum Schmeicheln erniedrigen könnte, zu benehmen: wie konnt' er sich's in den Sinn kommen lassen, dem Schmeichler nachzuahmen? Wenn ja der Schauspieler die Stelle mit einer auffallenden Gebehrde begleiten wollte, so mußt' er sich eher erheben als erniedrigen, eher die Miene des Widerwillens und Ekels, als die so ganz entgegengesetzte der Verehrung annehmen, eher mit der Hand einen verächtlichen Gedanken gleichsam wegwerfen, als sie demüthig gegen die Erde senken.

Cinna, in dem Corneille'schen Stück dieses Namens, bringt Aemilien, der eigentlichen Anstifterinn seiner Verschwörung wider August, die Botschaft: daß die Verschwornen alle von dem größten Eifer nach Freiheit und Rache glühen. „Wollte Gott, sagt er, du wärst zugegen gewesen!

> Au seul nom de César, d'Auguste et d'Empereur,
> Vous eussiez vu leurs yeux s'allumer de fureur,
> Et dans un même instant par un effêt contraire
> Leur front palir d'horreur et rougir de colere *)."

Dorat findet diese Verse so vortrefflich, daß er sie seinen eigenen einwebt, und er mag in diesem Urtheile Recht haben. Aber wenn er nun auch den Ausdruck, womit Baron diese Verse hersagte, gleich vortrefflich findet, wenn er sogar den

*) Act. 1, sc. 3.

tragischen Schauspieler auf das Beispiel dieses Französischen Aesop ausdrücklich hinweist, und ihm die Nachahmung desselben zur Regel macht: so bedaure ich, daß ich so durchaus nicht seiner Meinung seyn kann. „Man war, sagt Dorat, als „Baron nach einem Privatleben von zwanzig Jahren wieder „auf die Bühne trat, an den Schwulst und Unsinn der da„maligen Schauspieler schon verwöhnt, und Baron mit seinem „edlen simpeln Spiele gefiel nicht. Aber da er, beim Hersa„gen jener Verse, wirklich hinter einander bleich und roth ward, „so riß er alle Zuschauer zur Bewunderung hin, und die Ca„bale verstummte" *). — Sie mußte wenig Kritik haben, diese Cabale; denn gerade da, wo sie verstummte, hätte sie losbrechen sollen. Allein ich glaube, man thut dem guten Baron Unrecht, und die ganze Erzählung ist eine Fabel. Denn gesetzt auch, daß Baron wirklich die Stärke der Phantasie gehabt hätte, jene so entgegengesetzten, durch Phantasie kaum zu erzwingenden, physiologischen Ausdrücke in einer so schnellen Folge hinter einander hervorzubringen, so waren doch wohl auch seine Wangen, wie jedes andern Schauspielers, geschminkt, und wie er unter der Schminke so merklich habe erblassen und erröthen können, daß die Zuschauer es bemerkt und darüber in Erstaunen gerathen, ist mir ein Räthsel. Indeß, wenn er es wirklich gethan, so hat er, nach meinem ganzen Gefühl, einen Fehler begangen: denn bringt er nicht, in dieser Scene, seiner Geliebten eine fröhliche Nachricht? Will er ihr nicht Hoffnung und Muth einflößen, und ist er nicht selbst voll Hoffnung und Muth? Diese Empfindungen aber, wie können sie in seiner

---

*) La Déclamation théatrale: chant 1, p. 71, die Note.

Seele die so entgegengesetzten des Zorns und des Schreckens zu einer Stärke kommen lassen, daß sie sich so rasch und so ganz in ihren heftigsten Wirkungen äußern?

Ein noch anderes Beispiel giebt mir die Präsidentinn in Gotter's Mariane, oder vielmehr eine sonst vortreffliche Schauspielerinn, von der ich sie hier vorstellen sah. Die unglückliche Mutter erhält die schreckliche Nachricht: daß ihr Sohn, der schon seiner Schwester das Leben gekostet, nun auch Waller's Mörder geworden, und bricht gegen ihren Gemahl, von Schmerz und Wuth übermannt, in die fürchterlichen Worte aus: „Daß man ihn einholte, diesen hoffnungsvollen, diesen „angebeteten Sohn! daß man ihn gefesselt vor dem Hause sei„nes Vaters, seiner Braut vorüberführte! daß ich das schaden„frohe Gebrülle des Volks hörte! daß sein Vater auf dem „Richtplatz stehen und ihn bluten sehen müßte!" *) Ich hatte, da ich die Stelle las, das empörteste und das empörendste aller Geschöpfe vor mir, ich sah den höchsten Ausdruck der Wuth, einen zurückliegenden Körper, starrende, weit aus einander fahrende, mehr in die Höhe als nach unten strebende Arme, und überdies noch im Gesichte jeden wilden verzerrten Zug der Verzweiflung. So fand ich auch in der That die Schauspielerinn bei dem ersten Ausrufe: Daß man ihn einholte! Aber bei dem zweiten, wo sie unglücklicher Weise auf die Malerei des Fesselns fiel, war das Alles verschwunden. Der Körper nahm plötzlich einen geraden Stand an, die Arme wurden niedergezogen und die Hände an den Gelenken kreuzweis über einander gelegt; der ganze Ausdruck der Wuth, der eine so

*) Aufzug 3, letzter Auftritt.

unnatürliche Rede allein entschuldigen konnte, war weg, und mit ihm Wahrheit und Täuschung. —

Lassen Sie es für diesmal mit diesen bloß vorbereitenden Anmerkungen genug seyn, da ohnehin die Materie allzu reichhaltig ist, als daß sie in diesem Einen Briefe erschöpft werden könnte.

Acht und zwanzigster Brief.

Ohne Zweifel haben Sie den Inhalt von manchem meiner vorigen Briefe vergessen, weil Sie sonst unmöglich die Frage aufwerfen könnten: warum ich denn überhaupt der Malerei in der Mimik erwähnt, warum ich von möglicher Zusammensetzung malender und ausdrückender Gebehrden gesprochen; wenn ich doch, wie es jetzt das Ansehen habe, alles Nachahmen der vorgestellten Gegenstände verwerfe, und immer nur Ausdruck der Empfindungen der Seele wolle? — Müssen denn, frage ich dagegen, Ausdruck und Malerei immer unvereinbar, immer im Streit seyn? Kann es nicht Fälle geben, wo beide sich entweder vollständig, oder doch einigermaßen verbinden lassen, und andere Fälle, wo sie völlig in Eins verfließen? Und hab' ich nicht schon selbst mehr als einmal gesucht, Sie auf solche Fälle aufmerksam zu machen?

Ich sagte in meinem zwölften Briefe, wo von dem Spiel der Bewunderung die Rede war, ausdrücklich: daß hier die Malerei des vorgestellten Objects mit dem Ausdruck der innern Empfindung zusammenfalle, weil bei der Bewunderung die Seele sich so ganz der Vorstellung ihres Objectes hingebe, sich so ganz ihm ähnlich zu machen suche; und daß also der analoge Ausdruck ihres innern Zustandes hier, wie von selbst, zur Nachahmung, zur Malerei des Objectes werde. Eben dar=

aus erklärte ich Ihnen, warum, bei Bewunderung des Großen, sich der ganze Körper, Auge, Mund, Brust, erweitert, und bei Bewunderung des Erhabenen sich die ganze Figur des Menschen emporstreckt. In meinem achten Briefe warf ich die Anmerkung hin: daß zuweilen der sehr interessirte, in die Vorstellung eines Stücks ganz vertiefte Zuschauer, so lange keine eigenen widersprechenden Empfindungen die von außen kommenden Eindrücke durchkreuzen, alle Mienen der Schauspieler und sogar manche ihrer Bewegungen nachahme, und mit dem Ernsthaften ernsthaft, mit dem Fröhlichen fröhlich werde. Endlich in meinem zwanzigsten Briefe erinnerte ich, über die moralische Sympathie mit erhabenen, edlen, festen Charakteren, mit kühnen, großen, menschenfreundlichen Handlungen: daß man hier in sich selbst den Stolz, den Trotz, die Herzenswärme, das sanfte Gefühl seines Helden erwecke, und eben die Gebehrden annehme, eben die Bewegungen mache, die man sich an ihm, dem geliebten oder bewunderten Gegenstande, vorstelle. — Da ich nicht glaube Ihnen die Richtigkeit dieser Beobachtungen, die Sie mir einmal haben gelten lassen, erst beweisen zu dürfen, so setze ich hier sogleich die Regel fest: daß da, wo die Seele sich ganz im Object befindet, und ihr eigenes Selbst von der Vorstellung dieses Objects nicht unterscheidet, oder kürzer: daß bei allen homogenen Empfindungen die Malerei eben deßwegen erlaubt ist, weil sie sich nicht vom Ausdrucke trennen läßt, weil eben durch sie der Ausdruck geschieht.

Diese Regel, wie Sie sehen, bezieht sich auf die erste Ursache des nachahmenden Spiels, auf die Lebhaftigkeit der eigenen Vorstellung. Ich nannte Ihnen, als eine zweite Ursache dieses Spiels, die Absicht: bei dem Mitunterredner eine leb-

hafte anschauliche Idee zu erzeugen. Wenn diese Absicht, wie oft bei Erzählungen oder beim Unterrichte, ruhiger kalter Vorsatz, oder wenn auch sie es allein ist, welche die Seele in dem gegenwärtigen Augenblicke füllt und erwärmt, so ist, schon wegen der obigen Regel, die malende Gebehrde erlaubt: denn es findet hier keine Collision zwischen ihr und dem Ausdrucke Statt. Das eine Mal ist gar keine Empfindung da, die nach Ausdruck strebte; das andere Mal ist es eine homogene, mithin eine solche Empfindung, die eben durch die Nachahmung sich zu befriedigen sucht. Doch wenn auch wirklich die Seele des Redenden von einer eigenen, selbst von einer solchen Empfindung eingenommen ist, deren Ausdruck die Malerei, wo nicht aufheben, doch bis zur Unkenntlichkeit verändern würde, so kann noch immer die volle Malerei ein ganz richtiges Spiel geben; vorausgesetzt, daß die Empfindung selbst nicht zu lebhaft ist, und daß sie sich, ihres eigenen Vortheils wegen, gern der Absicht, den Gegenstand darzustellen, unterordnet. So ist Ausdruck des Unwillens und Hohns über ein einfältiges Dasitzen mit offnem niederhangenden Maule nicht wohl vereinbar mit der Nachahmung der Attitüde selbst; aber wenn der Unwille nur nicht zu lebhaft, zu heftig ist, so wird der hofmeisternde Lehrer sich gern ein wenig Gewalt thun; er wird dem Jünglinge, so getreu als möglich, die getadelte Gebehrde vormachen, und eben in dieser beschämenden Nachäffung die Befriedigung seines Unwillens finden. Ziehen Sie Sich hieraus Selbst die zweite Regel: daß überall die malende Gebehrde entweder einzig richtig oder doch untadelhaft ist, wo die Absicht, lebhaftere Ideen von gewissen Gegenständen zu erwecken, herrscht, oder wo auch die eigene Empfindung des Redenden willig zurück-

steht, weil sie nicht besser, als eben durch Erreichung jener Absicht, befriedigt werden kann. — Zuweilen trifft es sich, daß das Spiel, welches die Absicht, mit demjenigen, welches die Empfindung fordert, ganz genau übereinstimmt, und daß also eine eben so getreue vollständige Darstellung erfolgt, als ob die Empfindung homogen, und die ganze Seele des Redenden, ohne Unterscheidung des eigenen Selbst, in die Idee des Gegenstandes ergossen wäre. So bei dem erhitzten Kläger, der vor dem Richter die erlittene Kränkung seiner Ehre erzählt: er ahmt den Trotz, den Zorn, die höhnende Verachtung des Beleidigers mit der möglichsten Lebhaftigkeit nach; nicht bloß, wie es scheinen könnte, um dem Richter eine Idee des Vorfalls zu geben und ihn von der Gerechtigkeit seiner Klage zu überzeugen, sondern vornehmlich auch wegen der Befriedigung, die ihm eine solche Nachahmung für seine eigenen Leidenschaften gewährt. Er selbst wird durch den Trotz, den Zorn, die höhnende Verachtung des Andern, zum Trotz, zum Zorn, zur höhnenden Verachtung gereizt.

Mit der Zusammensetzung der Malerei und des Ausdrucks ist es oft, wie mit der Malerei selbst: sie scheint, was sie im Grunde nicht ist, und wenn man sie wohl untersucht, so findet man nur Zusammensetzung mehrerer Ausdrücke, wovon der eine, weil er einer homogenen Empfindung gehört, Malerei scheint. Dies ist der Fall mit dem Verliebten, der jetzt eben von dem königlichen Wuchs, dem edlen Anstand, dem stolzen Blick seiner Gebieterinn zu schwärmerisch eingenommen, zu sehr in die Vorstellung davon versenkt ist, als daß er nicht etwas von ihren Eigenschaften, ihren Empfindungen, in sich selbst hinübernehmen sollte. Er ahmt ihren Adel und Stolz in

Miene und Art sich zu tragen nach; aber mitten in diesem malendscheinenden Ausdrucke wird man an dem stillen Schmachten im Auge, an dem sanften Voneinanderziehen des Mundes, an dem flüchtigen zärtlichen Lächeln um Wangen und Lippen, den gerührten Liebhaber inne: und so entsteht denn eine Art von Zwittergebehrde, ein Ausdruck, fast wie der Ausdruck der Gnade, weil sich nehmlich Würde und Stolz der Geliebten mit Zärtlichkeit und Anbetung des Liebhabers darin vereinigt.

Eine Zusammensetzung eigentlicher Malerei mit dem Ausdrucke findet Statt, wenn jene durch die Absicht bewirkt wird, bei dem Mitunterredner irgend eine anschauliche Idee zu erwecken; wenn diese Absicht ein ganz anderes Spiel erfordert als die Empfindung, und gleichwohl beide, die Absicht und die Empfindung, von ungefähr gleicher Lebhaftigkeit sind. Hier nun sind beide, Ausdruck und Malerei, entweder vereinbar in der Gebehrde, oder nicht vereinbar. Das letztere: wenn sie durch einerlei Werkzeuge geschehen sollen; das erstere: wenn die Werkzeuge des Ausdrucks nicht eben diejenigen sind, die zur Nachahmung des Gegenstandes dienen. Lassen Sie einen Spötter über den ungeheuren Umfang eines Bauchs, über einen unbehülflichen gewatschelten Gang, über das zur Seite Fallen eines Hinkenden, oder über irgend sonst einen körperlichen Fehler sich lustig machen, bei dessen Nachäffung die Werkzeuge des Lachens selbst ohne Gebrauch sind: warum sollt' er nicht beides mit einander verbinden; warum nicht in eben dem Augenblicke laut auflachen können, wo er die Dicke und Unbehülflichkeit eines Falstaff durch eigene Vorstreckung des Bauchs und der Hände, durch weites Auseinandersperren der einwärtsgekehrten Füße, anzeigt? (s. Fig. 40.). — Anders,

Figur 40.

sehen Sie wohl, ist der Fall bei unserm obigen hofmeisternden Lehrer, wenn er sich über das öftere Wiederkommen des Fehlers schon zu unwillig fühlt, als daß er das einfältige Dasitzen des Zöglings noch getreu sollte nachahmen können, und gleichwohl auch von dem Wunsche noch zu eingenommen ist, durch anschauliche Darstellung des Fehlers selbst zu beschämen und Besserung zu bewirken. Eine volle Vereinigung der Nachahmung mit dem Ausdrucke des Unwillens ist hier unmöglich: denn die Werkzeuge sind für beide die nehmlichen; es muß da=

her von beiden etwas aufgeopfert, beide müssen zu einer gewissen mittleren Gebehrde verstümmelt werden, die weder so recht das Eine, noch so recht das Andere ist. Und so wird bei unserm Erzieher der Mund nun zwar geöffnet, aber zugleich verzerrt seyn; die Unterlippe wird hangen, aber zugleich sich zur Seite ziehen; der Kopf wird vorfallen, aber viel zu weit sich herausstrecken; die Augen werden blinzeln, aber die zusammengezogenen Augenbraunen und die gerunzelte Stirn zugleich den Zorn verrathen. Kurz, das ganze Gesicht wird zur Carricatur werden, in welcher man, neben der Nachäffung einer fremden Gebehrde, zugleich den eigenen Hohn und Unwillen des Redenden deutlich gewahr wird.

Wo keiner der hier angegebenen Fälle Statt findet, wo weder die Seele so in die Vorstellung eines Gegenstandes versenkt ist, daß Malerei und Ausdruck zu Eins werden, noch die Absicht einen Gegenstand anschaulich zu machen herrscht, noch diese Absicht neben der Empfindung in einem merklichen Grade von Lebhaftigkeit besteht: da ist sowohl die reine Malerei, als die Verbindung einer malenden mit einer ausdrückenden Gebehrde, verwerflich; sie ist im Widerspruch mit dem Zustande der Seele; sie ist weder absichtlich, noch analog, noch physiologisch. Und nun beurtheilen Sie nach den hier festgestellten Grundsätzen, ob ich in meinem Vorigen Unrecht hatte, wenn ich das Spiel des dort angeführten Hamlet, des Schauspielers Baron, und der Präsidentinn in der Mariane verwarf. Es brauchte in den Stellen, wovon die Rede war, keines mimischen Commentars, um die Worte verständlich zu machen; die Personen konnten nicht die Absicht haben, die mitzutheilende Idee von den Gegenständen ihrer Empfindungen bis zur

möglichsten Anschaulichkeit zu beleben; auch erlaubte ihnen das die Natur dieser Empfindungen nicht: der Ausdruck derselben war von der malenden Gebehrde zu sehr verschieden, er war ihr völlig entgegengesetzt.

Aber welches sind denn nun die Fälle, wo die Seele wirklich ganz im Object ist? welches die andern Fälle, wo die Absicht eine lebhafte Idee desselben mitzutheilen, entweder herrscht, oder doch neben der Empfindung in einem ungefähr gleichen Grade der Stärke besteht? — Wer so fragt, liebster Freund, der verlangt von der Theorie mehr, als sie leisten kann; er will so bestimmte, so genaue Vorschriften, daß der Künstler alles eigenen Nachdenkens überhoben, und eben dadurch vom Range des Künstlers bis zum Range des bloß mechanischen Arbeiters erniedrigt werde. Die Regel kann weiter nichts, als das ohnehin schon vorhandene richtige Gefühl zu deutlichen Begriffen entwickeln, das dann und wann schlafende oder irrende Genie des Künstlers wecken und warnen, und in zweifelhaften Fällen ihm zu einer schnellern oder gewissern Entscheidung verhelfen. Einige mehr specielle Vorschriften ließen sich indeß noch geben, z. B. die: daß der Schauspieler keine Ideen und Empfindungen ausdrücken muß, die er zu haben in der Rede verneint; ferner, daß er sich, besonders bei metaphorischen Ausdrücken, hüten muß, ja keine solche Prädicate zu fassen, die außer der Vergleichung liegen, und auf die jetzige Idee oder Empfindung der Seele keine Beziehung haben. Wenn Freeport zu Lindanen sagt*): „Mademoiselle, ich liebe „Sie ganz und gar nicht;" wie abgeschmackt wäre es, wenn

*) L'Ecossaise, act. 2, sc. 6.

er in seine Miene den Ausdruck eines stillen zärtlichen Schmachtens legte? Oder wenn Antonius dem Römischen Volke sagt, er habe dem Cäsar eine Krone geboten und Cäsar sie ausgeschlagen; wie lächerlich wäre sein Spiel, wenn er bei dem Worte „Krone“ den Zeigefinger gegen die Erde kehrte, und durch einen in der Luft beschriebenen Kreis die Ründe der Krone malte? wie weit lächerlicher noch, wenn er Cäsarn selbst „die Krone der Helden“ nennte, und eben eine solche Malerei dabei anbrächte? — Fehler dieser Art scheinen vielleicht zu abgeschmackt, als daß es einer Warnung davor bedürfte; aber welches ist wohl der Fehler, der nicht in der That begangen, und oft von Leuten begangen würde, die sich Wunder wie viel mit ihrem Geschmack und ihrer Beurtheilung dünken? Sollten Sie nie einem Rhapsoden zugehört haben, der zu seiner Declamation in einem weg Gebehrden macht, und jedes Wort, jeden bildlichen Ausdruck, oft so possierlich malt, daß auch ein Crassus oder ein Cato alle Runzeln darüber verlieren könnte?

Es ist so sichtbar, daß Odoardo in der äußersten Ungeduld der Begierde ist, wenn er zu Orsina sagt: *) „Schüt„ten Sie nicht Ihren Tropfen Gift in einen Eimer!“ Es ist so sichtbar, daß sein Spiel nur diese Ungeduld auszudrücken hat; daß er sich unmöglich Zeit lassen kann, der Gräfinn durch sorgfältige Ausmalung der Metapher, das was ihm an ihr so verhaßt ist, noch lange vorzubilden. Und doch habe ich selbst — freilich nur in einer Bude, in die ich mich einst aus Neugier schlich — einen Odoardo gesehen, der jene bildliche Redensart, was meinen Sie wie? zu geben suchte. Erst erhob

*) Emilia Galotti, Aufz. 4, Auftr. 7.

er, ganz nach der Regel des Riccoboni, den rechten Arm, legte den Zeigefinger an den Daumen, und senkte beide gegen die Erde, als ob er etwas von ihnen herabfließen ließe (s. Fig. 41.):

Figur 41.

das war der Tropfen! Dann hielt er beide Hände ziemlich weit von einander, spreizte alle Finger, und schien etwas von nicht geringem Umfange damit zu umspannen (s. Fig. 42.): das war der Eimer! — Denken Sie nur nicht, daß ich dieses Beispiel aus meinem eigenen Kopf erdichte, um Sie lachen zu machen; Sie kennen ja Selbst einen Odoardo, der jedesmal beim Aussprechen des Wortes „Eimer" sich mit voller Faust auf den Wanst schlägt; und ist denn dieser Fehler weniger lächerlich, weniger unglaublich, als jener? —

Das Bisherige, mein Freund, mag zur Ausführung der

Figur 42.

Quintilian'schen Regel, und zur Beantwortung Ihrer ersten Frage genug seyn: ob nicht durch diese Regel alle Malerei von der Schaubühne verbannt werde? Ihre zweite Frage, das pantomimische Schauspiel betreffend, beantworte ich in meinem folgenden Briefe.

Neun und zwanzigster Brief.

Zwar, meinen Sie, sei ich der Pantomime, wie es aus dem Anfang unsers Briefwechsels erhelle, nicht sonderlich hold; aber einmal sei es doch eine eigene mögliche Gattung von Schauspiel, eine Gattung, die gleich Anfangs bei ihrem Ursprunge, und noch unlängst bei ihrer Wiedererneuerung durch den berühmten Noverre, den ausgezeichnetsten Beifall erhalten. Uebergehen könnte ich sie um so weniger, da sie von der Hülfe der Rede so ganz entblößt, so ganz von der einzigen Kunst der Gebehrde abhängig sei, und ausdehnen könnte ich die Regel, die ich für den Schauspieler festgesetzt, auf den Pantomimen unmöglich: denn dieser, wie ich selbst gestanden, könne gewisser malender Zeichen für die Objecte seiner Empfindungen nicht entbehren.

Ich hätte, glaub' ich, hinzufügen sollen: — wenn er sich in die Nothwendigkeit setzt, diese Objecte erst bezeichnen zu müssen; wenn er selbst den Dichter spielen und eigene Verwickelungen erfinden will. Denn allerdings lassen sich Pantomimen denken, in denen er alle dem Ausdruck hinderliche Malereien vermeiden kann; und ob er einen Stoff, bei dem er sie nicht vermeiden kann, jemals wählen sollte? ist noch die Frage.

Es giebt Vorfälle im Leben, die nach allen dabei vorkommenden Umständen und Symptomen so allgemein bekannt sind,

und die zugleich so viel Eigenes haben, daß bei ihrer pantomimischen Vorstellung keine Frage über den Gegenstand seyn kann, der hier soll nachgeahmt werden. Sie erinnern Sich wohl des pantomimischen Possenspiels, welchem einst auf einer der Societätsinseln die Engländer zusahen *), und welches freilich nur unter einem solchen, noch so wenig gesitteten oder so wenig verderbten Volke konnte gegeben werden. Oder Sie erinnern Sich auch der Kriegestänze der wilden Amerikaner, worin sie ihren Zuschauern alle die bekannten Vorfälle eines Feldzuges, den Ausmarsch, den Angriff, die Gefangennehmung, das Morden, den Rückzug, pantomimisch darstellen **). In diesem ganzen Tanze hat der Krieger die fortdauernde Absicht, die dann und wann auch der Schauspieler in Erzählungen, in Beschreibungen hat: er will die Bilder gewisser Gegenstände so lebendig, so anschaulich erwecken als möglich; und so malt

---

*) Forster's Reise um die Welt, d. Uebers. Bd. 2, S. 107.

**) Charlevoix Hist. de la Nouv. France, tom. 3, p. 297. Il (le danseur) répresente le départ des guerriers, la marche, les campemens; il va à la découverte, il fait les approches, il s'arrête, comme pour prendre haleine, puis tout-à-coup il entre en fureur, et on diroit qu'il veut tuer tout le monde; revenu de cet accès, il va prendre quelqu'un de l'assemblée, comme s'il le faisoit prisonnier de guerre; il fait semblant de casser la tête à un autre, il couche un troisieme en joue; enfin il se met à courir de toute sa force. Il s'arrête ensuite et reprend ses sens; c'est la retraite, d'abord précipitée, puis plus tranquille. Alors il exprime par divers cris les différentes situations, où s'est trouvé son esprit pendant sa derniere campagne, et finit par le récit de toutes les belles actions, qu'il a faites à la guerre.

er denn zwar, aber mit eben der Befugniß, womit der Schauspieler malt, und malt völlig deutlich, weil Alle wissen, was er vorstellen will, und weil das, was er vorstellen will, eben diese seine körperlichen Bewegungen sind, die er als natürliche Zeichen gerade so gebraucht, wie der Maler seine Umrisse und Farben. Willkürlicher Zeichen würd' es erst dann bedürfen, wenn er Gegenstände oder Vorfälle bezeichnen wollte, die etwas von seinen körperlichen Stellungen und Bewegungen selbst Verschiedenes wären, oder wenn seine Zuschauer von der Bedeutung und dem Gebrauch dieser Stellungen und Bewegungen noch durchaus keine Kenntniß hätten.

Die komischpantomimischen Ballette, womit man die Vorstellungen auf unsern Bühnen zu beschließen pflegt, sind guten Theils ähnliche Darstellungen von ganz gewöhnlichen und bekannten Vorfällen, die man ohne Dolmetscher durch den bloßen Anblick versteht. Wer kennt nicht die Freuden eines Aerntefestes, die mancherlei Scenen eines Jahrmarkts, einer Schenke, eines Coventgarden? Auch solche Stücke, die nach Art der Lust- und Trauerspiele eine eigene Verwickelung anspinnen, den Knoten schürzen und auflösen, lassen sich pantomimisch ausführen, ohne daß zur Verständigung des Zuschauers mehr als selbst der richtige Ausdruck der Empfindungen nöthig wäre. — Lassen Sie einen Schäfer bei dem Anblick einer jungen reizenden Schäferinn plötzlich gerührt werden: er nähere sich ihr zärtlich und ehrerbietig; sie, voll schüchterner Schamhaftigkeit, wende sich ab und verlasse die Bühne; nach wenig Augenblicken komme sie, dem Scheine nach betroffen, aber im Grunde froh, ihn noch wiederzufinden, zurück; er verstehe ihr Wiederkommen, lege ein Band, einen Blumenstrauß, was Sie sonst wollen, als ein

Opfer der Liebe zu ihren Füßen; noch sei sein Glück unentschieden, da ein anderer Liebhaber hinzukomme und sie belausche; es falle eine Scene der Eifersucht vor; das ganze Betragen der Schäferinn zeige, daß sie nie diesem Andern Erwartung der Gegenliebe und also auch kein Recht zur Eifersucht gab; nun erscheine die, die auf das Herz dieses zweiten Liebhabers die früheren Ansprüche hat, und ihr Anblick, ihr Unwille, ihre Niedergeschlagenheit vermöge ihn, reuig und beschämt zu der ersten Liebe zurückzukehren; die Vermittelung jenes ersten Paars bewege endlich die Zürnende zur Versöhnung, und erkenntlich dafür helfe nun wieder der zweite Liebhaber jenem ersten zu seinem Glücke: was ist hier Dunkles und Unverständliches in der ganzen Art, wie die Handlung anfängt, fortgeht, endigt? Wer liest hier nicht in dem bloßen Spiel der Mienen, in Bewegungen und Stellungen der Personen, alle ihre so natürlichen, der ganzen Menschheit und jedem Geschlecht insbesondere so gemeinen Empfindungen? Wer wird über einen Knoten, der fast in jeder Liebesgeschichte wiederkömmt, über eine so gewöhnliche, so alltägliche Entwickelung dieses Knotens, Erklärung fordern? Das Auge eines jeden macht hier die Exposition, und das Herz die Erzählung. —

Doch auch das ist so nothwendig nicht, daß die Begebenheiten und Handlungen die gewöhnlichen, die alltäglichen sind. Lafitau erzählt uns*), daß oft nach einem glücklich geendigten

---

*) Moeurs des Sauvages Amér. tom. 1, p. 523. Plusieurs de ceux, qui ont vécu parmi les Iroquois, m'ont assuré, que souvent, après qu'un chef de guerre a exposé à son retour tout ce qui s'est passé dans son expédition, et dans les combats qu'il a livrés ou

Feldzuge der Irokesische Anführer unter seinen Landesleuten auftritt, und ihnen diesen Feldzug nach allen seinen Vorfällen beschreibt. Kaum hat er geendigt, so springen alle Anwesende auf, und bringen die ganze Erzählung in einen pantomimischen Tanz. Hier, sehen Sie wohl, dürfen nun die Begebenheiten nicht mehr die gewöhnlichen, die in jedem Feldzuge wiederkommenden seyn: sie können so viel Eigenes und Besonderes haben, als man nur will; sobald sie nur mit den wahrsten, den bedeutendsten Stellungen und Gesten angedeutet werden, so wird ein jeder, der mit Aufmerksamkeit die Erzählung gehört und die Begebenheiten nach ihrer ganzen Folge wohl in's Gedächtniß gefaßt hat, den Tanz von Anfang bis zu Ende verstehen, und bei jeder neuen Scene den hier ausgeführten Punct der Erzählung angeben können.

Eben so auch bei uns, wenn zwar keine ganz gemeine Begebenheiten, keine ganz alltägliche Handlungen, aber doch solche vorgestellt werden, von deren Beschaffenheit, Entstehung, Verlauf, wir schon zum voraus hinlänglich unterrichtet sind. Wir dürfen alsdann nur den Anschlagzettel sehen, nur den Namen der Pantomime hören, und wir finden keine Schwierigkeit mehr, den Bewegungen und dem Spiel der Tänzer vom ersten bis zum letzten Augenblicke zu folgen. Oft auch können wir des Anschlagzettels, des Namens der Pantomime entbehren: denn

---

soutenus contre les ennemis, sans en omettre aucune circonstance, alors tous ceux qui sont présens à ce récit, se lèvent tout d'un coup pour danser, et réprésentent ces actions avec beaucoup de vivacité, comme s'ils y avoient assisté, sans néanmoins s'y être préparés et sans avoir concerté ensemble.

die Gruppe der Personen selbst, und vielleicht irgend ein Besonderes, wovon wir wissen, daß es gerade bei dieser Handlung vorkömmt, bringt uns sogleich die ganze vorzustellende Begebenheit in Gedanken. — Dies war der Fall auf der alten Bühne mit dem „Schäfer auf Ida." Man durfte nur die drei in ihrem Charakter sich so sehr unterscheidenden und nach diesem Charakter so allgemein bekannten Göttinnen; durfte nur den Schäfer und das Gebirge und vor allem nur den goldenen Zankapfel erblicken, so war ein jeder von Allem, was er zu erwarten hatte, unterrichtet; nichts konnte in den Mienen und Bewegungen der Juno, der Minerva, der Venus, nichts in den Ausdrücken des bewundernden, zweifelnden, zuletzt von der Venus hingerissenen Paris mehr unverständlich und zweideutig bleiben. Dies würde auch auf den neuern Bühnen der Fall seyn, wenn wir es uns erlaubten, die sogenannten Mysterien oder die Erzählungen der biblischen Geschichte in Pantomimen zu verwandeln. Jedermann kennt diese Erzählungen aus dem ersten Unterricht, und wer nur einen Baum, mit einer Schlange umwunden, wer nur unter dem Baume Mann und Weib erblickte, der würde sogleich alles folgende bis auf den Cherub mit dem flammenden Schwerte verstehen. Verstand doch Clarke, so wenig er auch des Spanischen mächtig war, die ganze zu Madrid vorgestellte heilige Leidensgeschichte *).

Ein nur flüchtiges Nachdenken muß Sie sogleich überzeugen, daß bei solchen Gegenständen, wie hier beschrieben worden, durchaus keine Nothwendigkeit für den Pantomimen ist,

*) Letters concerning the Spanish Nation by the Rev. Edw. Clarke: lett. 6.

von der Regel des Schauspielers abzuweichen. Entweder herrscht offenbar in seiner Seele die Absicht, die Idee gewisser Gegenstände bis zur möglichsten Anschaulichkeit zu beleben: eine Bedingung, unter welcher die volle Malerei auch dem Schauspieler erlaubt ist; oder das ganze Stück ist durch den Ausdruck der Empfindungen selbst völlig verständlich; oder es ist schon zum voraus nach seiner ganzen Verwickelung, dem ganzen Gange der Handlung, bekannt: der bloße Anblick und die Folge der Empfindungen macht die Erzählung, oder scheint sie vielmehr zu machen — denn im Grunde macht sie der Zuschauer sich selbst. Und wenn also, in den hier angenommenen Fällen, der Pantomime für die Verständigung des Zuschauers so gar nicht zu sorgen, oder doch so wenig ängstlich zu sorgen hat: warum soll er nicht das zu seinem Hauptgeschäft machen, daß er den Empfindungen seiner Seele den vollsten, kräftigsten, lebendigsten Ausdruck gebe? Warum soll er bezeichnen wollen, was er doch nie deutlich oder hinlänglich bezeichnen kann, und darüber das, was er so völlig kann, die Darstellung der Affecten seiner Seele, entweder ganz zurücksetzen, oder doch vernachlässigen und schwächen? — —

Wenn ich die Nachrichten, die wir von den Gegenständen der alten Pantomime übrig haben, vergleiche, und besonders wenn ich das lange Verzeichniß derselben beim Lucian lese, so finde ich, daß diese Kunst sich nie mit eigenen Erfindungen, immer mit den durch Tradition und Schauspiele schon längst bekannten Fabeln der Mythologie oder der ältern Geschichte abgab; und dann wird mir auf einmal das viele Wunderbare, das man uns von der Geschicklichkeit eines Pylades, eines Bathyll, und anderer späterer Pantomimen erzählt, und das

mir sonst durchaus unbegreiflich wäre, recht sehr begreiflich. Die Zuschauer, wenigstens die Meisten unter ihnen, wußten schon Alles, was die Pantomimen andeuteten und ausdrückten, und wie leicht also konnten sie zu dem Trugschlusse verleitet werden: daß ihnen wirklich das Gebehrdenspiel alle die Ideen mitgetheilt, die doch schon längst in ihrem Gedächtnisse schlummerten, und so leise schlummerten, daß sie zur Wiedererweckung nur eines ganz geringen Anstoßes bedurften. So erkläre ich mir den Ausruf des Cynikers Demetrius beim Lucian *); so die Anekdote von dem königlichen Prinzen aus Pontus, der sich vom Nero einen Pantomimen zum Geschenk erbat, um ihn in Unterredungen mit Fremden gebrauchen und der Dolmetscher entrathen zu können **).

Vorausgesetzt: die Pantomime, welcher dieser Fremde zusah, habe keine der ganz gemeinen, keine derjenigen Handlungen ausgeführt, die aus den ersten Trieben der menschlichen Natur und den alltäglichen Vorfällen des Lebens von jedem begriffen werden, so sehe ich schlechterdings nicht ab, wie man die Anekdote auf eine andere Art erklären könne, ohne von Schwierigkeiten in Schwierigkeiten zu gerathen. Das vollkommenste Gebehrdenspiel, wenn es nicht im eigentlichen Sinne Sprache war, konnte den Prinzen unmöglich über eine ihm unbekannte Handlung verständigen; es konnte ihn nur auf so oder so eine Situation herumrathen, aber nichts mit Deutlich-

---

*) De saltatione: ed. Reiz. tom. 2, p. 302. *Ακουω, ανθρωπε, ἁ ποιεις, ουχ ὁρω μονον· αλλα μοι δοκεις ταις χερσιν αυταις λαλειν.*

**) Ebendaselbst.

keit, nichts mit Gewißheit erkennen lassen. Und war das Gebehrdenspiel des Pantomimen wirklich Sprache, so läßt sich wiederum nicht begreifen, wie der Prinz, ohne Unterricht und Uebung darin, sie habe verstehen können. Freilich würde eine solche Sprache keine Sammlung von ganz willkürlichen, ganz aus der Luft gegriffenen Zeichen seyn, die durchaus keinen objectiven Grund hätten: denn das war noch nie eine Sprache, und das kann keine seyn; aber sie würde doch auch, wie jede Sprache in der Welt, sich mit gewissen gemeinsamen Merkmahlen, mit Aehnlichkeiten behelfen müssen, die auf eine ganze Menge von Objecten gleich gut und also im Grunde auf keines hinweisen: mit Zeichen, von denen man unmöglich die festgesetzte Bedeutung errathen könnte, wenn man nicht schon vorher darüber verständiget worden. Die Sprache, in welcher, beim Rabelais*), Panurg und der Engländer sich unterhalten, könnte aus ganz bequemen, ganz wohlgewählten Zeichen bestehen; für mich wäre sie dennoch bedeutungsloser Unsinn, und würde es bleiben, wenn ich der altfranzösischen Redensarten und Wendungen auch noch so mächtig wäre.

Etwas Anders, aber doch etwas Aehnliches, hat über diese Sache schon der heil. Augustin gesagt**), und zugleich durch das Beispiel der Karthaginenser bewiesen, wie wenig sich ohne Unterricht eine Zeichensprache verstehen lasse. Er erzählt nehm-

*) Tom. 1. chap. 16: Comment Panurge fit quinault l'Anglois, qui arguoit par signes. — Beim Fischart fehlt dieses Hauptstück.

**) De Doctr. Christ. lib. 2, cap. 25. Quia multis modis simile aliquid alicui potest esse, non constant talia signa inter homines, nisi consensus accedat.

lich, daß Anfangs zu Karthago ein eigener Dolmetscher die Zeichen der Pantomimen den Zuschauern habe erklären müssen. Indeß steht es dahin, ob nicht im Grunde diese Erklärung mehr darauf hinausgelaufen, daß die Zuschauer mit den Fabeln und Geschichten selbst, welche man auf der Bühne vorstellte, bekannter gemacht wurden, und ob nicht mehr die Zeichen durch die Sache, als die Sache durch die Zeichen, verstanden worden. Denn eine hinlänglich vollständige Sammlung von solchen allgemeinen Zeichen, wie es unsere Sprache ist, durch deren andere und andere Zusammensetzungen immer neue bekannte Gedankenreihen verständlich können ausgeführt und mitgetheilt werden, so eine Sammlung kann ich mir unter den Zeichen der alten Pantomimen nun einmal nicht denken. Eine solche vollkommnere Sprache ist wahrlich so leicht nicht erfunden, und wahrlich auch so leicht nicht erlernt.

Dreißigster Brief.

Der Pantomime der neuern Zeiten hat kein Vorrecht vor dem Pantomimen der ältern. Wenn er nicht ganz gemeine oder schon ganz bekannte Handlungen ausführen, wenn er neue und eigene Verwickelung erfinden will, so muß er Eins von beiden: entweder malen, Zeichen erfinden, so bedeutend er kann, und es dem guten Glück überlassen, wie viel die Zuschauer von diesen schwankenden ungewissen Zeichen werden enträthseln können; oder er muß den Erklärer zu Hülfe rufen, der das durch Rede verständlich mache, was sich durch Gebehrde nie vollständig angeben läßt. Das letztere aber will Noverre durchaus nicht; er sagt von der Kunst, die zu solchen Hülfsmitteln ihre Zuflucht nimmt, daß sie nur noch stammle*). Eben so wenig will er, daß man sich jener malenden ungewissen Zeichen bediene: denn ob er gleich nicht, so viel ich mich erinnere, ausdrücklich auf diese Materie kömmt, so läßt es sich doch leicht aus dem, was er sonst sagt, entwickeln.

---

*) Lettres sur la danse et sur les ballets: p. 106. Sous le règne de Louis XIV., les récits, les dialogues et les monologues servoient d'interprètes à la danse. Elle ne faisoit que bégayer. Ses sons foibles et inarticulés avoient besoin d'être soutenus par la Musique, et d'être expliqués par la Poésie. . .

Zuerst gesteht er, die Kunst der Pantomime könne zu unsern Zeiten das nicht mehr leisten, was sie zu den Zeiten August's geleistet — ich setze hinzu: nach den großen, vielleicht übertriebenen Ideen, die wir uns von ihr aus den rednerischen Lobsprüchen der Alten machen; — es gebe, fährt er fort, eine Menge Dinge, die sich durch das Gebehrdenspiel nicht mehr verständlich bezeichnen ließen; aller ruhige Dialog finde keinen Platz in der Pantomime *). Das heißt, denk' ich, sehr deutlich sagen: die Pantomime habe keine andere Sprache als die der Empfindung, und was wir also von ihr durch den Ausdruck dieser Empfindung, verbunden mit dem ganzen Anblick der Personen und ihrer sichtbaren Lage, nicht begriffen; darüber uns zu verständigen, geb' es kein Mittel. — An einem andern Orte, wo er gegen den Gebrauch der Rede zur Erklärung der Pantomimen eifert, und Stücke, die deren bedürfen, mit jenen alten Gemälden vergleicht, unter welche die ungeschickten Maler die Namen der vorgestellten Personen schrieben, giebt er die Mittel an, wie ein Ballet so einzurichten sei, daß es dieser Hülfe entbehren könne; und unter allen diesen Mitteln ist durchaus keine Malerei der Objecte, sind durchaus keine verabredeten Zeichen, deren Verbindung eine Art von eigentlicher Sprache gäbe **).

---

*) Ebendas. S. 19.

**) S. 112. 113. Lorsque les Danseurs, animés par le sentiment, se transformeront sous mille formes différentes avec les traits variés des passions; lorsqu'ils seront des Protées, et que leur physiognomie et leurs regards traceront tous les mouvemens de leur ame; lorsque leurs bras sortiront de ce chemin étroit, que l'école

Aus diesen Stellen — und ich könnte ihrer mehrere von gleichem Tone anführen — erhellet meines Erachtens ganz deutlich, daß der Meister in der Kunst, und der beste Schriftsteller, den wir darüber haben, nichts auf seiner Bühne dulden will, was nicht durch den Ausdruck der Empfindungen selbst verständlich ist. Aber was für Gegenstände können das seyn, sobald es nicht mehr jene gemeinen und alltäglichen Handlungen seyn sollen? Die Geschichten der Religion zu behandeln, war dem alten Pantomimen erlaubt; und ist es dem unsrigen nicht: Vorstellungen dieser Art beleidigen den Ungläubigen, wie den Gläubigen, und den erstern oft mehr als den letztern. Es bleibt also nichts als das zweite Hülfsmittel der Alten übrig: der Pantomime muß die bekanntesten Werke der Dichtkunst zum Grunde legen, und wegen der Exposition sich größtentheils auf das Gedächtniß seiner Zuschauer verlassen. Hiemit stimmt denn auch völlig das Verfahren derjenigen überein, welche die neuere Pantomime zu dem Glanze jener alten haben emporheben wollen.

Du Bos, aus dessen vortrefflichem Werke ich Ihnen die Stellen nicht erst hersetzen will, worin er die Nothwendigkeit,

---

leur a prescrit, et que parcourant avec autant de grace que de vérité un espace plus considérable, ils décriront par des positions justes les mouvemens successifs des passions; lorsqu'enfin ils associeront l'esprit et le génie à leur art: ils se distingueront, les récits dèslors déviendront inutiles; tout parlera; chaque mouvement dictera une phrase; chaque attitude peindra une situation; chaque geste dévoilera une pensée; chaque regard annoncera un nouveau sentiment; tout sera séduisant, parceque tout sera vrai, et que l'imitation sera prise dans la nature.

schon bekannte Sujets für die Pantomime auszuwählen, behauptet *), erzählt uns den ersten Versuch, den man in Paris mit Wiederherstellung jener alten Pantomime gemacht hat. „Eine Prinzessinn, sagt er, die viel natürliches Talent mit viel „erworbenen Kenntnissen vereinigt und eine große Liebhaberinn „der Bühne ist, verlangte vor ungefähr zwanzig Jahren einen „Versuch zu sehen, aus welchem sie sich von den Vorstellungen „der alten Pantomimen einen bessern Begriff machen könnte, „als ihr die Lesung der alten Schriftsteller gab. Es fehlte an „Schauspielern, die sich hinlänglich auf diese Kunst verstan„den hätten; und sie wählte also einen Tänzer und eine Tän„zerinn von sehr ausgezeichneter Geschicklichkeit und selbst von „Erfindungsgeiste. Diese ließ sie durch bloße Gebehrden die „Scene aus dem vierten Act der Horazier des Corneille „ausführen, wo der junge Horaz seine Schwester Camilla „tödtet; mehrere Instrumente spielten dazu eine Musik, die ein „geschickter Tonkünstler, Hr. Mouret, zu den Worten dieser „Scene, als ob sie hätten sollen gesungen werden, ausdrücklich „gesetzt hatte. Unsere beiden Anfänger in dieser Kunst rühr„ten einander selbst, durch ihre Gebehrden und Bewegungen, „bis zu Thränen; und man wird wohl nicht erst fragen, ob „sie auch ihre Zuschauer rührten?“ **)

Was hier mit einer einzelnen Scene versucht ward, das hat nachher Noverre mit dem ganzen Schauspiele des Corneille ausgeführt, und hat es mit mehreren gleich bekannten Schauspielen eben aus dem Grunde auszuführen gerathen, weil

---

*) Réflex. critiq. tom. 3, p. 276.

**) Ebendas. S. 285 fg.

sonst die Pantomimen nicht genug möchten verstanden werden. „Die Stücke, sagt er, in welchen ein Pylades und Bathyll „auftraten, waren durchaus bekannt: der bloße Name diente „den Zuschauern statt eines erklärenden Programms; sie hat= „ten die ganze Geschichte schon im Gedächtniß, und folgten „nicht allein dem Tänzer ohne Mühe, sondern liefen ihm auch „mit ihrer Erwartung zuvor. . . Und werden denn nicht wir, „fährt er fort, den nehmlichen Vortheil haben, wenn wir die „am meisten geschätzten Stücke unsers Theaters in Pantomime „setzen? Sind wir etwa weniger gut organisirt als die Tän= „zer von Rom, und ist etwa das, was zu August's Zeiten „möglich war, zu den unsrigen nicht mehr möglich? — Es „wäre Erniedrigung der Menschheit und Ungerechtigkeit gegen „Geist und Geschmack unsers Jahrhunderts, so etwas denken „zu wollen" *).

Ich habe Ihnen das, was schon aus der Natur der Sache erhellt, auch durch das Urtheil und die eigene Praxis des besten Meisters beweisen wollen, nehmlich: daß zu Pantomimen kein unbekannter Stoff, mithin kein solcher gewählt werden muß, bei welchem Malereien und Zeichen, zur Exposition der ganzen Lage der Personen und des ganzen Ganges der Handlung, durchaus unentbehrlich sind. Ich sage, daß dieses nehmliche schon aus der Natur der Sache erhellt; denn wenn, wie es sichtbar der Fall ist, die Zeichen für abwesende oder unsinnliche Gegenstände doch immer höchst dunkel bleiben, wenn sie fast aus lauter allgemeinen, schwankenden, vieldeutigen Malereien bestehen, so kann unmöglich durch sie ein Werk recht

*) Lettres. . . p. 76.

verstanden werden; und was nicht verstanden wird, kann nicht gefallen, nicht rühren, kann keine der ästhetischen Wirkungen hervorbringen, die man sich bei Werken schöner Künste zum Zweck setzt. Nur der Reiz des äußern Anblicks der Bühne und der Personen, das Geschmackvolle der Verzierungen, der Pomp der Aufzüge, die Anmuth und Mannichfaltigkeit der Bewegungen, verbunden mit der vielleicht schönen Begleitung der Instrumente: nur diese Dinge können dann noch Zuschauer locken; das Stück selbst, als Stück, als Entwickelung von Begebenheiten, als Handlung, kann unmöglich interessiren. Und so bleibt es denn, auch in Ansehung des Pantomimen, ganz bei der Regel des Ausdrucks, die dem Schauspieler gegeben ward; denn noch einmal: bei einem Stoffe, wo er der Malereien entbehren kann, soll er sich ihrer auch wirklich, unter den festgesetzten Ausnahmen, enthalten; und einen Stoff, wo er ihrer nicht entbehren kann und den Ausdruck um ihrentwillen zerstören müßte, soll er gar nicht behandeln.

Freilich aber kömmt, auch bei der Behandlung schon bekannter Stücke, alles auf die Art und Weise an, wie der Pantomime verfährt. Denn wenn er nicht den Rath, den ihm Noverre in Beziehung auf den Plan des Ganzen giebt, auch in Ausführung jeder einzelnen Scene befolgt; wenn er nicht die Begebenheiten einander näher rückt, die zerstreuten Gemälde mehr vereinigt, die ganze Handlung mehr zusammendrängt*); wenn er dem Dichter Schritt vor Schritt durch seine ganze

*) Lettres. . . p. 74. Resserrez l'action, rétranchez tout dialogue tranquille, rapprochez les incidens, réunissez tous les tableaux épars; et vous reussirez.

Ideenreihe folgt, und jede Redensart, jedes Bild, jede Wendung durch sein Spiel zu geben sucht, so verliert er auf der einen Seite den ganzen Vortheil wieder, den er auf der andern gewann; das Spiel wird langweilig, oder wird theilweise unverständlich — denn wer hat alle Reden des Dichters so genau im Gedächtniß? — es besteht entweder aus Wiederholungen einförmiger, wenigstens sehr ähnlicher Ausdrücke, oder es verwickelt sich in allerhand seltsame, unzureichende, den Ausdruck zerstörende, oft vielleicht höchst unanständige Malereien. In höchst unanständige, sag' ich; denn ein Bild, das für die Imagination groß, edel, schrecklich seyn kann, muß — mimisch dargestellt — nicht selten klein, niedrig, possenhaft werden. Ich weiß nicht, ob Sie bei der pantomimischen Vorstellung der Horazier zugegen waren, die man einmal hier dem Noverre nachzustümpern wagte. Welch wunderliches Zeug kam da in der Stelle vor, wo Camilla ihren Bruder, ihr Vaterland, jeden einzelnen Römer verwünscht! Schon die Art, wie die Zeilen gegeben wurden:

Qu'elle (Rome)-même sur soi renverse ses murailles,
Et de ses propres mains déchire ses entrailles *);

wie geschmacklos, wie nichtssagend war sie! Aber wie weit geschmackloser noch die Malerei eines Gedankens, den der Verfertiger der Pantomime aus der Fülle seines eigenen Genies hinzugethan hatte, und der vermuthlich der war: Möchte Rom von der Erde verschlungen werden! Für die Phantasie ist dieses Bild nicht bloß edel und groß, sondern schrecklich: man sieht die Erde einen weiten Schlund, fürchterlicher als der Rachen

*) Horace: act. 4, sc. 5.

eines Meerungeheuers, aufreißen, um in ihrem Bauche ein ganzes mächtiges Volk zu begraben; aber in der mimischen Malerei? — wie niedrig, wie lächerlich, selbst wie ekelhaft ward die Vorstellung! Erst wies die Tänzerinn nach hinten, vermuthlich auf die Gegend hin, wo man sich Rom denken sollte; dann bewegte sie die Hand mit Heftigkeit gegen die Erde; dann riß sie fratzenweit — nicht den Rachen eines Ungeheuers, sondern ihren eigenen kleinen zierlichen Mund auf, und warf mehrmalen hinter einander ihre geballte Faust dagegen hin, als ob sie mitten im gierigsten Schlingen begriffen wäre (s. Fig. 43.).

Figur 43.

Ein Theil der Zuschauer lachte, ein anderer schien wegen der Bedeutung verlegen. Und in der That, wie nur errathen, wie

nur muthmaßlich ist der Sinn, den ich oben dieser Grimasse gegeben habe! wie eine ganz andere, ganz verschiedene Erklärung des nehmlichen Spiels ist noch möglich! —

Wenn einmal wirklich eine Gebehrdensprache, die diesen Namen verdiente, sollte erfunden werden, so würden dergleichen sclavische Uebertragungen aus der Wörtersprache als höchst steife, höchst elende Uebersetzungen erscheinen, in welchen das Genie beider Sprachen völlig aus der Acht gelassen, und dadurch zugleich die ganze Farbe des Styls verändert worden. Ich fürchte sehr, daß auch die aus dem Du Bos von mir angeführte Vorstellung in dieser Rücksicht der Kritik manche Blößen gegeben; wenigstens ist mir der Umstand verdächtig, daß Mouret nicht die Bewegungen der Tänzer, sondern die Worte des Corneille, als ob sie hätten sollen gesungen werden, in Musik setzte. — Indeß, da es eine Prinzessinn war, welche zu dieser Vorstellung die Idee gab, so tritt hier die Kritik bescheiden zurück: eine Prinzessinn, mein Freund, hat niemals Unrecht.

Ein und dreißigster Brief.

Nicht, wie Sie sagen, aus *meinen* Grundsätzen; aus den Grundsätzen des *Noverre* selbst, dem ich Schritt vor Schritt gefolgt bin, müßte der geringe Werth der Pantomime erhellen, den Sie aus meinem Raisonnement haben schließen wollen. Ich will nicht fragen, ob der Gesichtspunct, aus welchem Sie den Werth eines Schauspiels einzig zu beurtheilen scheinen, nicht vielleicht zu eingeschränkt ist; ich will Ihnen nur gestehen, daß ich alle die Folgerungen, durch die Sie mich scheinen eintreiben und verwirren zu wollen, ohne Bedenken für wahr erkenne. Wenn der Pantomime, sobald er über die gemeinen alltäglichen Vorfälle hinausgeht, lauter schon vorhin bekannte Fabeln bearbeiten muß, so ist seine Kunst in der That eine unvermögende, abhängige Kunst, die der Hülfe der Rede nur zu entbehren scheint, ohne ihrer wirklich entbehren zu können; wenn ferner die wenigsten tragischen und komischen Meisterstücke den Zuschauern so durchaus nach allen einzelnen Scenen bekannt sind, so bleibt freilich das pantomimische Spiel theilweise noch immer räthselhaft, so daß in der Hinsicht des ganzen genauen Zusammenhanges der Begebenheiten sich hie und da beträchtliche Lücken finden; wenn endlich aller ruhige Dialog hinwegfallen, und sich immer Begebenheit an Begebenheit drängen soll, so geht allerdings gerade das verloren, was den feinern

Kenner im Schauspiel am meisten reizt: die vollständige Darstellung der Charaktere nach der ganzen Mischung und gegenseitigen Proportion der Neigungen und Kräfte; die Entwickelung des ganzen oft so feinen Spiels der Leidenschaften, der verborgensten Triebfedern und Bewegungsgründe. — Darum kann denn doch immer die Pantomime noch sehr viel Anziehendes haben: was der Geist verliert, können die Sinne gewinnen; und bei den Römern, deren großen Enthusiasmus für diese Art des Schauspiels Sie mir entgegensetzen, gewannen wahrlich nicht bloß die feinern Sinne.

Aber, fahren Sie fort, sollte denn das, was vielleicht nur verloren ging, nicht wieder können hergestellt; sollte das, was vielleicht noch niemals war, nicht mit der Zeit können erfunden werden? Sollte eine Sprache durch Mienen und körperliche Bewegungen nicht eine eben so mögliche Sache seyn, als eine Sprache durch Laute?

Eben so möglich, mein Freund? Es sei! so würden doch gegenwärtig alle die Bedingungen fehlen, unter welchen sie wirklich werden könnte. Jede Sprache, so viel ich weiß, geht aus einer kleinen Gesellschaft von Menschen aus; kostet, ehe sie von einer Stufe der Vollkommenheit zur andern fortschreitet, unglaublich viele Anstrengungen des Genies; wird durch das Bedürfniß, die Mutter aller großen Erfindungen, beides hervorgebracht und vollendet. Jetzt aber sind die großen Gesellschaften bereits errichtet; das Genie, wie kühn und feurig es sei, wird durch die Unmöglichkeit, das schon Geleistete zu erreichen, von allen Versuchen abgeschreckt; und auch das Bedürfniß ist durch Erfindung und Vervollkommnung der Wörtersprache, die zu allen Zwecken schon so völlig hinreicht, vernichtet. Wenn

nicht in irgend einem abgesonderten Winkel der Erde ein Menschengeschlecht entsteht, das gleich Anfangs auf den Gebrauch von sichtbaren Zeichen verfällt; wenn nicht auch dieses Geschlecht durch eine Verbindung glücklicher Umstände zu höhern Graden der Cultur emporklimmt; wenn es nicht ganze Jahrhunderte hindurch seine Bemühungen, sich durch körperliche Bewegungen zu verständigen, unablässig fortsetzt, so möchte wohl nie eine Gebehrdensprache, die sich nur einigermaßen mit der Wörtersprache vergleichen ließe, zu Stande kommen. Denn daß ein schon redendes Volk, wie es alle uns bekannten Völker der Erde sind, sich einmüthig, mit voller Anstrengung, und ganze Menschenalter hindurch, um etwas ganz Entbehrliches, ganz Unnützes bemühen sollte: das läßt sich doch wahrlich, bei aller übrigen Thorheit der Menschen, nicht denken. Auch scheint es mir zweifelhaft, ob dadurch, daß die Wörtersprache bereits vorhanden ist, die Erfindung einer Gebehrdensprache um ein Vieles würde erleichtert werden. Eher wohl gar erschwert: denn höchst wahrscheinlich würde man die neue Sprache nach dem Muster der alten modeln wollen; und es wäre noch sehr die Frage: ob die natürliche Form der einen die gleich natürliche der andern seyn würde?

Doch auch das muß ich zurücknehmen, was ich Ihnen nur vorläufig gelten ließ: daß die Erfindung einer Gebehrdensprache eben so möglich, eben so leicht sei, als die einer Wörtersprache. Ich beziehe mich, was die mancherlei Vorzüge der hörbaren vor den sichtbaren Zeichen betrifft, auf die so bekannte Herder'sche Schrift *), und werfe hier nur einen einzelnen flüch-

*) Ueber den Ursprung der Sprache: S. 100 fg.

tigen Gedanken her, der mir aus den bisherigen Betrachtungen wie von selbst entgegenspringt, und den ich gerne näher geprüft sähe.

Der Mensch hat mit der Sprache zweierlei Absicht: er will die Ideen von den Objecten mittheilen, die ihn beschäftigen; und will die Art und Weise mittheilen, wie er von diesen Objecten gerührt wird. Das Letztere, wenn es auch nicht Absicht wäre, ist doch inneres dringendes Bedürfniß seiner Natur, dessen Befriedigung er, im Zustande der Leidenschaft, sich nie zu versagen weiß. Die Wörtersprache hat zu diesem Behufe ihre Interjectionen, die Pantomime ihre ausdrückenden Gebehrden; und diese letztern, wenn sie auch nichts kräftiger, nichts lebendiger als jene erstern wären, sind doch vielleicht klarer, mannichfaltiger, bestimmter, lassen sich vielleicht durch Willkür noch weniger als jene Laute zurückhalten. Der träge Wilde, dessen Thätigkeit immer nur durch gegenwärtiges dringendes Bedürfniß geweckt wird und daher immer leidenschaftlich ist, konnte vielleicht schon deßwegen zu keiner Gebehrdensprache kommen, weil es ihm so oft bei der Lebhaftigkeit seiner Rührung unmöglich fiel, den so genugthuenden, so vollen, so natürlichen Ausdruck, den ihm das Gebehrdenspiel darbot, zur Erreichung irgend einer andern Absicht, entweder aufzuopfern, oder doch wenigstens einzuschränken.

Zu dem erstern Behuf, zur Bezeichnung der Objecte des Denkens, waren in der Wörtersprache die ersten Elemente: die Töne, womit der Mensch wirklich hörbare Gegenstände nachahmte. In der Gebehrdensprache würden es, oder vielmehr müßten es, die Nachbildungen sichtbarer Gegenstände seyn: denn ganz willkürliche, ganz grundlose Zeichen können, wie schon ein=

mal gesagt, keiner Sprache den Ursprung geben. Aus diesen anfänglichen Zeichen müßten dann, durch alle die mannichfaltigen Sprachfiguren hindurch, die Zeichen für die ganze übrige Menge unserer Begriffe geprägt werden; und warum sollte das bei Gebehrden nicht eben sowohl als bei Tönen geschehen können? Warum sollten nicht auch die mancherlei Verknüpfungen und Trennungen, welche Witz und Phantasie und Verstand mit den Ideen vornehmen, durch sichtbare Bilder können bezeichnet werden?

Bis hieher also scheint eine Gebehrdensprache noch ungefähr eben so möglich, als eine Wörtersprache; aber ein nun noch übriger wichtiger Umstand ist: daß in der Seele die Vorstellung des Objects, und die der Rührung, welche das Object hervorbringt, so ganz unzertrennt, so innig verschmolzen, so Eins sind, und daß der Mensch diese Vorstellungen, auch in ihrer Bezeichnung, gleich innig will verschmelzt, gleich genau will vereinigt wissen. Ein einziges Zeichen, welches in einem Nu beiden Zwecken und gleich vollkommen Genüge thut, muß ihm daher ohne alle Vergleichung lieber seyn, als mehrere abgesetzte Zeichen, die dasjenige zerreißen und vereinzeln, was er in seiner Seele selbst so gar nicht zu sondern, so gar nicht aus einander zu finden weiß. Und in Rücksicht dieser Vereinigung nun, dieser innigen Verschmelzung des ausdrückenden mit dem vorbildenden Zeichen; wie, wenn da die Wörter- vor der Gebehrdensprache einigen Vorzug hätte?

In der Wörtersprache ist die Interjection, ist der Ausdruck der Empfindung immer nur Laut, nur Anhauch; in der Pantomime ist es eine eigene, vollständige, ausgeführte Gebehrde. In jener kann der nachahmende Schall, welcher die Idee des

Objectes enthält, mit dem Laute, dem Anhauche, der die Empfindung befriedigt, auf das genaueste verbunden werden; in dieser ist die Verschmelzung der Malerei mit dem Ausdrucke in jedem Falle unmöglich, wo beide durch einerlei Theil des Körpers geschehen sollen, und doch jedes einen ganz verschiedenen Gebrauch desselben erfordert. Das Wort Liebe ist freilich auch ausdrückend, so gut wie Miene oder Stellung der Liebe: es malt das Sanfte, Weiche, Angenehme dieser Empfindung; allein, wenn das Wort nun einmal da ist, so können Sie es nicht bloß sanft und angenehm, Sie können es auch klagend und traurig, Sie können es wild und zornig, Sie können es bitter und höhnisch aussprechen, ohne daß irgend eine Sylbe undeutlich, und ohne also daß die Idee des Objects im mindesten verwirrt oder verdunkelt würde. Alles liegt hier lediglich in der andern und andern Modification des Organs oder des Athems, in dem Leisern oder Stärkern, Sanftern oder Rauhern, Höhern oder Tiefern, Gezogenern oder Gestoßenern, Bebendern oder Festern der Stimme. — Versuchen Sie dagegen, an die malende Gebehrde der Liebe eben so mannichfaltige mimische Ausdrücke und eben so innig zu knüpfen, ohne daß jene dadurch zerstört, oder doch dunkel, unkenntlich, zweideutig würde: und Sie werden überall die Unmöglichkeit oder die Schwierigkeit fühlen. Das eine Mal wird ein voller Widerspruch die Zusammensetzung hindern: das schmachtende ersterbende Auge, die matte, sanftgebogene, hangende Stellung der Liebe (s. Fig. 44.), wird mit dem feurigen rollenden Blicke, den straffen angespannten Muskeln des Zorns (s. Fig. 45.), eben so wenig zusammengehen, als der sich bückende, in's Knie sinkende, ehrerbietig-freundliche Schmeichler (s. Fig. 46.), mit dem sich

Figur 44.

Figur 45.

erhebenden, verachtenden, unwilligen Hamlet (s. Fig. 47.) *). Das andere Mal, wenn die Verbindung an sich nicht unmöglich ist, wird die Ungewißheit entstehen: ob die ganze Gebehrde ausdrücken, eine Mischempfindung bezeichnen, oder ob sie nur zum Theil ausdrücken, zum Theil den Gegenstand der Empfindung vorbilden soll? Wenn ich ein zärtliches, stilles Lächeln um Mund und Wangen, bei etwas hinaufgezogenen innern Spitzen der Augenbraunen, sehe; wie soll ich da die Frage beantworten: ob beide Empfindungen, Traurigkeit und Liebe, sich in der Seele dessen vereinigen, der die Gebehrde macht? oder ob von diesen Empfindungen nur die eine in seiner eigenen Seele, die andere bloß der Gegenstand sei, welcher jene veran=

---

*) In Bezug auf S. 23 fg. gesagt.

Figur 46.

Figur 47.

laßt? Und in dem letztern Falle, wie soll ich's entscheiden: welche von beiden die ausdrückende, welche die vorbildende sei? Denn es ist ja beides gleich möglich: Liebe kann Traurigkeit, und Traurigkeit kann Liebe erwecken. — Ich weiß zwar, daß hier der Zusammenhang Manches würde aufklären können; nur zu viel muß er nicht aufklären sollen, oder es geht am Ende sein eigenes Licht verloren.

Zwei und dreißigster Brief.

Die Gedanken, die ich zu Ende meines vorigen Briefes hinwarf, und die ich nicht mit noch andern vermehren will, um weder zu weitläuftig, noch für meinen bisherigen Ton zu spitzfindig zu werden; diese Gedanken, sag' ich, mögen wahr oder falsch seyn, so bleibt doch immer, aus den angeführten übrigen Gründen, die Erfindung einer pantomimischen Sprache eine der schwierigsten Aufgaben. Und da nicht erst jetzt diese Gründe zu gelten angefangen, da sie in ihrer vollen Kraft schon zu den Zeiten August's bestanden, so kann ich unmöglich in den Ton mit einstimmen, in welchem so Manche von den Wundern der alten Tanzkunst reden. Einzelne Zeichen haben freilich, nach dem Zeugnisse der Schriftsteller, die alten Pantomimen gehabt; ich will zugeben, sie haben ihrer viele gehabt; sie haben es zum Geschäft ihres Lebens gemacht, die eigenthümlichsten sprechendsten Merkmahle an den Dingen zu fassen; haben der Wörtersprache manches brauchbare Bild, manche glückliche Anspielung abgewonnen; haben Alles mit einer Kraft, einer Wahrheit, einem Leben dargestellt, wovon wir in unserm kalten Norden uns kaum die Idee machen können; haben noch überdies die Kunst des Ausdrucks bis auf den höchsten Grad getrieben, bis in die feinsten Schattirungen ausgebildet. Aber mit alle dem — wie weit mußten sie hinter der Wörtersprache

zurück bleiben! Ein Pylades und Bathyll werden doch wahrlich nicht das Genie ganzer Menschengeschlechter in sich vereinigt; Rom wird sich doch nicht auf einmal, durch einen wunderbaren Instinct, einer neuen, zu jeder andern Absicht entbehrlichen, ihrer Originalität wegen gewiß nicht leichten, Sprache beflissen haben: und so kann ich mir keine pantomimische, durch sich selbst verständliche Ausführung ruhiger raisonnirender Scenen, keine deutliche, von der Rede unabhängige, Behandlung feiner künstlicher Verwickelungen denken. Die Zeichensammlung jener Tänzer möchte höchstens das seyn, was die Wörtersammlung eines noch rohen Volkes auf den untersten Stufen seiner Cultur ist: hinreichend für einen engen Kreis von sinnlichen gemeinen Begriffen, aber noch viel zu arm an Abstractionen, viel zu arm an Beziehungs- und Verbindungsideen, als daß sich irgend ein Stück eines Euripides, oder nur irgend eine Scene eines solchen Stückes, in sie übersetzen ließe.

Ich hoffe nicht, daß Sie mir hier die Gebehrdensprache der Sicilianer entgegensetzen werden, wovon der Graf von Borch in seinen Briefen über Sicilien und Malta mit so viel Bewunderung spricht *).

---

*) Tom. 2, lettre 20, p. 236. Une autre particularité non moins singulière (es war vorher von dem Eigenthümlichen der Sicilianischen Sprache die Rede gewesen) est l'usage des gestes et des signes, dont on se sert ici communément, et dont le langage est si expressif pour les nationaux, qu'à une distance considérable, au milieu d'une compagnie nombreuse, deux personnes, sans ouvrir la bouche, se comprennent mutuellement et se communiquent leurs pensées l'une à l'autre. Ces signes et ces gestes ne sont point généraux: une femme en a de différente espèce, les uns destinés à

Geben Sie, bitt' ich, in der Erzählung des Grafen nur auf die Umstände Acht: daß jede einzelne Person ihre eigene Sprache, mit jeder eine andere, und also eine Vielheit von Sprachen hat, und daß alle diese Sprachen original, alle von der eigenen Erfindung dessen sind, der sie gebraucht: werden Sie da noch auf etwas anders, als auf eine nur geringe Anzahl von Zeichen für einen sehr engen Kreis von Ideen schließen?

Aber — könnten Sie mir noch einwenden — wenn denn wirklich durch die Zeichen der Pantomimen selbst ein Stück so wenig verständlich ward; wenn wirklich Alles dabei auf vorläufige Kenntniß der vorzustellenden Begebenheit und auf gutes Gedächtniß der Zuschauer ankam: wozu denn überhaupt alle Zeichen? Warum wollten jene Künstler das, was sie so

---

son mari, d'autres à son amant, enfin d'autres pour ses amis; cette différence d'alphabet produit trois langues différentes, pour ainsi dire, dont la même personne se sert avec toute l'aisance possible. On remarque la même habileté dans les enfans, qui dès l'âge le plus tendre commencent déjà à composer avec leurs camarades une suite de signes propres à eux seuls. Cela provient du penchant, qu'à la nation pour les gestes: un Sicilien ne peut pas dire la parole la plus indifférente, sans l'accompagner tout de suite d'un geste expressif. On croit, que ces gestes et ces signes datent du tems encore de Dénis le vieux, dont la tyrannie, défendant l'usage de la parole à ses sujets, les obligea d'inventer de nouveaux moyens pour se communiquer leurs pensées et pour se consoler dans leur malheur. Je ne vous garantis pas la vérité de cette origine; mais de quelle source que provienne cet usage, je ne puis que l'admirer, et vous dire que je le regarde comme la plus sublime pantomime que j'aye vue de ma vie.

gut entbehren konnten, nicht auch wirklich entbehren? — Vielleicht, weil sie die Entbehrlichkeit desselben nicht einsahen; weil sie das Mangelhafte ihrer Kunst weder sich selbst, noch den Zuschauern, gestehen wollten; weil sie mit diesen zugleich den Trugschluß machten: daß das, was so wohl verstanden werde, seine Deutlichkeit eben von dem Gebrauch der Zeichen erhalte. Oder, was wahrscheinlich die noch frühere, die eigentlich erste Ursache war: weil sie sich des so natürlichen Triebes, mit den Empfindungen auch die Ursachen und Gegenstände derselben zu bezeichnen, nicht zu erwehren wußten; und weil sie also, bei dem Mangel der Rede, wenigstens die Hauptideen so oder anders durch Gebehrden mußten zu geben suchen. Endlich vielleicht auch deßwegen: weil sie in der That von dem Gebrauch dieser Zeichen manche gute Wirkung erfuhren, indem sie dadurch dem stockenden Gedächtnisse der Zuschauer hie und da eine Hülfe gaben, und durch Erneuerung einer einzigen wichtigen Idee oft die ganze Reihe, wovon diese Idee ein Glied war, wieder hervorriefen. — Uebrigens klage ich die Pantomimen wegen des Gebrauchs dieser Zeichen nicht an: es steht dahin, wie verschwenderisch oder wie sparsam sie damit mögen umgegangen seyn, und wie wenig oder wie sehr sie über die Malerei den Ausdruck mögen vernachlässiget haben. Die alten Schriftsteller reden von dieser ganzen Sache zu selten, und auch dann, wie es mir vorkömmt, entweder zu kurz, oder zu unbestimmt, oder zu hyperbolisch *). — —

*) Man sehe, wenn man will, diese Stellen gesammelt in dem oft angeführten Werke von Du Bos, oder auch in Octav. Ferrarii Dissert. de Pantomimis et Mimis.

Und nun endlich genug, mein Freund, von einer Materie, der ich hier ohnehin kein Genüge thun kann, und die ich, ohne Ihre Fragen und Einwendungen, nur ganz leicht berührt haben würde! Genug überhaupt von der Schauspielkunst, insofern sie Aehnlichkeit mit der Malerei hat, und einen einzelnen Anblick im Raume darstellt! Jetzt noch von eben dieser Kunst, insofern sie ihre Wirkung in der Zeit hervorbringt, oder mit Einem Worte, insofern sie Musik ist! — Ich nehme hier, wie Sie sehen, das Wort Musik, so wie es die ältern Griechen nahmen: in dem weitern allgemeinern Sinne, wo es mehrere ursprünglich verbundene Künste begriff, die erst späterhin getrennt wurden, und bei dieser Trennung — ich weiß nicht, ob mehr gewannen oder verloren? Diese Künste waren: für das Auge, die Kunst der Bewegungen und Gebehrden, mit ihrem lyrischen Theile, dem Tanz; für das Ohr, die Kunst der Declamation, ebenfalls mit ihrem lyrischen Theile, dem Gesange und der begleitenden Musik der Instrumente. Die Dichtkunst gehörte dazu nur in Hinsicht auf ihren mechanischen Theil, auf die dem Ohre gefallende Kunst des Versbaues, des Rhythmus. Den Beweis, daß in der That unter dem Worte Musik alle jene Künste, aber auch keine mehreren, begriffen worden, werden Sie mir hoffentlich schenken; Sie können ihn Sich Selbst aus den Stellen führen, die Brown*) und Du Bos aus dem Platon, Athenäus, Porphyr, Augustin, dem Griechischen und dem Römischen Quintilian, gesammelt haben. Wenn Sie die oben angegebenen schönen Künste ver-

*) „Betrachtungen über die Poesie und Musik" (übersetzt von Eschenburg), Abschnitt 5, 1.

gleichen, so erkennen Sie sogleich, daß in dem alten Begriffe der Musik die zwei wesentlichen Merkmahle verbunden waren: das Energische oder in der Zeit Wirkende, und das Sinnliche. Durch jenes wurden alle bildenden, alle im Raum wirkenden Künste ausgeschlossen; durch dieses die Dichtkunst, insofern sie sich nicht an die Sinne, sondern an die Phantasie und die übrigen innern Kräfte der Seele wendet.

Zwar könnten Sie gegen das letztere Merkmahl einwenden: daß doch Sokrates, beim Platon, selbst die Philosophie nicht allein Musik, sondern die größte Musik nenne, und daß doch Philosophie so ganz mit keinem äußern Sinne, sondern bloß mit Verstand und Vernunft zu schaffen habe. Aber wenn wirklich Philosophie zur Musik wäre gerechnet worden, warum hätte denn Sokrates, da es jetzt zum Sterben ging, sich mit dem Zweifel beunruhigt: ob er auch durch sein Studium derselben den Befehl der Gottheit, sich der Musik zu befleißigen, erfüllt haben möchte? Warum hätte er auf den Fall, daß die Gottheit die Musik in dem gewöhnlichen, in dem Volkssinne (δημωδη μουσικην) gemeint, noch im Gefängniß Verse gemacht*)? Wer nur etwas mit dem Platon bekannt ist, der muß es in seiner schriftstellerischen Manier als einen wesentlichen Zug bemerkt haben, daß er die ernsthaften und wissenschaftlichen Dinge immer gern mit Gegenständen der Künste zusammenbringt; daß er immer gern für das Wissenschaftliche Reiz vom Schönen, und für das Schöne Ernst und Würde vom Wissenschaftlichen borgt. So wie er hier die Philosophie die größte Musik nennt, so nennt er anderswo eine vortreffliche

*) Man s. den Phaedon, ed. Frcft. p. 46.

Staatsverfassung die wahrhafteste Tragödie *), und betrachtet den Staatsmann als einen Mitgenossen und Nebenbuhler des tragischen Dichters. Wollten Sie darum die alten Staatsverfassungen wirklich unter die Schauspiele, und die alten berühmten Staatsmänner, einen Solon, einen Lykurg, einen Perikles, unter die tragischen Dichter setzen? — Uebrigens erhellt noch aus der Stelle im Phädon, daß nicht die ganze Dichtkunst, sondern nur die Kunst des Versbaues, zur Musik gezählt worden: denn wie hätte sonst Sokrates glauben können, dem im Traume ihm gewordenen Befehl dadurch zu erfüllen, daß er die schon längst vorhandenen und dem ganzen Griechenlande bekannten Fabeln Aesop's bloß in Verse brächte? **) —

Es ist nicht bloß Ausschweifung, mein Freund, daß ich, bei Gelegenheit des Ueberganges von dem einen Theile der Mimik zum andern, auf den alten Begriff der Musik zu reden komme. Ich glaube vorherzusehen, daß es bei gewissen Puncten der nachfolgenden Untersuchungen vortheilhaft seyn wird, die Betrachtung allgemein zu machen, und sie aus dem eingeschränktern Felde der Mimik in das weitere der Musik hinüberzuspielen. Brown beklagt es, daß man die verschiedenen energischen Künste in der Ausübung getrennt hat; ich meines Theils

---

*) De Legib. lib. 7: ed. Fcft. p. 898. *Ἡμεις εσμεν τραγωδιας αυτοι ποιηται κατα δυναμιν καλλιςης ἁμα και αριςες· πασα ουν ἡμιν ἡ πολιτεια ξυνεςηκε μιμησις του καλλιςου και αριςου βιου. ὁ δη φαμεν ἡμεις γε οντως ειναι τραγωδιαν την αληθεςατην. . .*

**) *Εντεινας τους του Αισωπου λογους*, wie es Cebes ausdrückt.

beklag' es nicht weniger, daß man sie in jenem sie alle umfassenden Begriff von einander gerissen. Wenn, durch jene erstere Trennung, die Wirkung der Künste, so hat, durch diese letztere, ihre Theorie verloren: denn mit dem gemeinsamen Worte hat der Anlaß zur Untersuchung ihrer gemeinsamen Grundsätze gefehlt; und gleichwohl wäre diese Untersuchung höchst wichtig für die Aesthetik, höchst wichtig für die Seelen-, und vielleicht selbst für die Sittenlehre gewesen. Die Folge, hoff' ich, soll Ihnen zeigen, daß wirklich allen musikalischen Künsten einerlei Hauptbegriffe und Regeln zum Grunde liegen; auch könnten Sie dieses schon jetzt erkennen, wenn Sie die bisher entwickelten Grundsätze der einen Hauptkunst, der Mimik, auf die andere Hauptkunst, die Declamation, wollten anzuwenden und überzutragen suchen.

Drei und dreißigster Brief.

Sie sagen ganz recht, daß, um die Aehnlichkeit der Grundbegriffe in den beiden Künsten, des Gebehrdenspiels und der Declamation, zu beurtheilen, Sie von der Theorie dieser letztern wenigstens einen Entwurf haben müßten. Und sollten Sie denn wirklich eines solchen Entwurfs wegen in Verlegenheit seyn? Sollten Sie keinen der vielen Schriftsteller kennen, die in ältern und neuern Zeiten diese Theorie bearbeitet haben? Vielleicht keinen Francius, keinen Le Faucheur, keinen Grimarest; aber doch gewiß einen Cicero*), einen Quintilian**), und die frühere Griechische Quelle, aus welcher beide geschöpft haben, den Stagiriten. Der letztere ist zwar freilich, nach seiner gewöhnlichen Art, nur sehr kurz über diese Materie: er wirft, statt der Theorie selbst, nur das unentwickelte Samenkorn hin, aus welchem sie werden könnte; aber im Grunde ist denn doch die ganze künftige Pflanze in dem organisirten Stoff enthalten: und wenn der vortreffliche Mann diesen Stoff nicht selbst entwickelt, so liegt das bloß

---

*) De Orat. lib. 3, cap. 57. (Was in den ihm zugeschriebenen Büchern ad Herenn. lib. 3, cap. 11, 15, vorkömmt, ist weniger hieher gehörig.)

**) Institut. orat. lib. 11, cap. 3.

an seinem zu großen Reichthume, der es ihm, eben wie der Natur, unmöglich macht, jede der unendlich vielen Anlagen zu verfolgen und auszubilden.

„Mehrere Schriftsteller“, sagt Aristoteles, „und unter andern Glaukon der Tejer, haben Regeln gegeben, wie man Gedichte, aber noch keiner, wie man Reden declamiren müsse. Die Kunst der Declamation, fährt er fort *), beruht auf dem richtigen Gebrauch der Stimme zum Ausdruck der mancherlei Leidenschaften, und bei diesem Gebrauche kömmt dreierlei in Betrachtung: die Stärke der Stimme, da man entweder lauter oder leiser, rauher oder sanfter; die Höhe und Tiefe nebst der Modulation, da man entweder in feinern oder in gröbern Tönen, mit mehr oder mit weniger Abwechselung; die Bewegung, da man entweder schneller oder langsamer, in kürzern oder in längern Absätzen, gebundener oder gestoßener spricht.“ — Sie werden, hoff' ich, mit der Art, wie ich hier den Aristoteles halb commentire, halb übersetze, nicht unzufrieden seyn; ich möchte Sie gerne urtheilen lassen, inwiefern auf die drei von ihm angegebenen Puncte auch die plura ab his delapsa genera, wie sie Cicero nennt**), das laeve, asperum, u. s. f. könnten zurückgebracht werden. In der Erklärung des zweiten

*) Rhetor. lib. 3, cap. 1: ed. Lips. p. 162. *Εςι δε αὔτη μεν (ἡ ὑποκρισις) εν τη φωνῃ, πως αυτῃ δει χρησθαι προς ἑκαςον παθος· οἷον ποτε μεγαλῃ, και ποτε μικρᾳ, και ποτε μεσῃ. Και πως τοις τονοις· οἷον οξειᾳ, και βαρειᾳ, και μεσῃ. Και ῥυθμοις τισι προς ἑκαςα. Τρια γαρ εςι, περι ὧν σκοπουσι· ταυτα δ᾿ εςι μεγεθος, ἁρμονια, ῥυθμος.*

**) L. c. n. 216.

Punctes weiche ich freilich von den Auslegern ab; allein ich denke, mit sehr sichtbarem Recht: denn unmöglich kann hier, wie Majoragius will*), von dem bloßen Accentuiren der Sylben die Rede seyn; der Philosoph spricht ja nicht vom richtigen Lesen, sondern vom ausdrucksvollen, der Natur jeder Leidenschaft angemessenen, Declamiren. Und wenn gleich dieses letztere jenes erstere allerdings voraussetzt, so kann doch jenes erstere sehr wohl ohne dieses letztere seyn. Es giebt der Redner und der Schauspieler so Viele, die fast nie den rechten Accent, weder in Ansehung der Sylben noch der Wörter, aber desto öfter den rechten Ton des Affects verfehlen.

Bringen Sie nun die wahre Art der Declamation, für was für Leidenschaften Sie wollen, unter die drei vom Aristoteles festgestellten Gesichtspuncte, und wenn Sie die Gründe entwickeln, warum die eine Leidenschaft lauter, die andere leiser, die eine schneller, die andere langsamer, die eine höher, die andere tiefer spricht, u. s. w., so werden Sie überall, wie in der Mimik, auf Analogie, auf Absicht, auf Veränderung des körperlichen Zustandes treffen. — Eben der langsame, bei jedem

---

*) Man s. dessen Explanat. in Rhetor. Aristot. p. 743. Vergl. P. Victor. Comment. p. 616. — Wie viel besser hier Quintilian, der zwar auch des richtigen Recitirens, aber nur nebenher und als einer Sache erwähnt, die, bei der Declamation schon vorausgesetzt werde. Utendi voce, sagt er, multiplex ratio. Nam praeter illam differentiam, quae est tripartita, acutae, gravis, flexae; tum intentis, tum remissis, tum elatis, tum inferioribus modis opus est, spatiis quoque lentioribus aut citatioribus, l. c. ed. Burm. p. 1000.

Merkmahl verweilende Ideengang, welcher Schritt und Händespiel im Affect der Bewunderung so gehalten, so feierlich macht: eben dieser Ideengang zieht und dehnt auch jeden einzelnen Ton, und schleift und bindet Wort an Wort, Sylbe an Sylbe. Der Athem wird zum Aushalten tiefer geschöpft, die Absätze der Rede sind lang, der Einschnitte wenig; nur wo die Fülle der auf einmal sich darbietenden Ideen die Besonnenheit der Seele, die zum wörtlichen Ausdruck ihrer Empfindungen nöthig ist, schwächt: da verliert sich mit dem Gedanken die Rede, und die Pause wird um so feierlicher und anhaltender, je langsamer sich, so zu reden, die Denkkraft aus dem Meer von Ideen, worin sie sich verloren hatte, wieder heraufhebt. — Freude hat, wie sich schon in ihren Gebehrden verrieth, einen zwar raschen und lebhaften, aber doch sanften und leichten Ideengang; und dieser Analogie gemäß, wie anmuthig gleiten und rollen ihr, wenn sie in Worte ausbricht, die Töne! wie viel muntere Kraft, ohne Mühe und Anstrengung, zeigt sich in der gemäßigten Stärke der Stimme, und in dem längern Aushalten des Athems! — Zorn hat, wegen innerlicher Erhitzung, nur einen sehr kurzen Athem; aber wie schnell wird dieser Athem, so oft er verhaucht, wieder ersetzt, um die Worte mit eben der Geschwindigkeit hinzuströmen, womit die Seele ihre Gedanken entwickelt! Wie sehr verräth sich das Wilde und Unbändige dieser Leidenschaft, selbst in dem Stammeln und Stottern, wo sie lebhafter, und in dem gänzlichen Verstummen, wo sie auf ihrem höchsten Punct ist! Das eine Mal ist die Seele schon zu weit voraus, als daß sie Alles, was zwischen der erst gesprochenen und der schon gedachten Idee mitten inne liegt, sollte nachzuholen wissen; das andere Mal verzweifelt sie völlig, die allzugroße Menge ihrer Ideen

mit Worten fassen, oder der übermäßigen Geschwindigkeit derselben mit der Stimme folgen zu können.

Aus eben der Analogie mit der Ideenfolge, aus welcher ich hier den Gang der Stimme erklärt habe, läßt sich auch die Wahl der einzelnen Laute erklären. Die Bewunderung, werden Sie finden, spricht nie in höhern, immer in tiefern Tönen; warum? Weil sie ihre Ideen nur so langsam entwickelt, und weil, bei tiefern Tönen, der Schwingungen, die auf jede Secunde fallen, so viel weniger sind. Ich sehe Sie, däucht mir, zu diesem Gedanken ein wenig lächeln; aber versuchen Sie, wenn Sie ihn allgemeiner machen, ob er sich nicht durch alle Leidenschaften durchführen läßt? ob nicht jede, mit je mehr Schnelligkeit sie ihre Gedanken entwickelt, um so mehr in die Höhe steigt, und je einen gemäßigtern Gang sie hält, um so tiefer herabsinkt? Eben der Zorn, dessen Rede in einem so heftigen reißenden Strome einherbraust; wie gerne pfeift er in die höhern Töne hinein! wie greift er die höchsten und schneidendsten gerade da, wo er am wildesten, am gefährlichsten, zum Führen des Streichs am aufgelegtesten ist! Und wenn er seinen Gegenstand durch Verachtung kränken will; wenn er ein höhnend Gelächter aufschlägt: wie ganz von jedem andern verschieden, wie durchdringend und kreischend und fistulirend ist dieses Gelächter! Wie oft versagt ihm mitten im Lachen die Stimme und bricht, wenn sie zu einer Höhe über ihr Vermögen soll angestrengt werden! Dahingegen die sanfte Freude; wie leicht und wohlklingend weiß sie zu lachen! wie modulirt sie immer, bei ihrem nur schnellen und lebhaften, nicht wilden ungestümen Ideengange, zwischen den höchsten und den tiefern Tönen umher! Wie weiß sie, nach den mancherlei Graden ihrer

Lebhaftigkeit, bald zu steigen und bald zu sinken, ohne doch je den kreischenden Fistelton des Zorns, noch den vollen feierlichen der Bewunderung zu greifen! Immer weilt bei ihr die Stimme in der Mitte des Umfangs; und eben dies ist eine der Ursachen, warum die Sprache keines Affects so wohlklingend und anmuthig und hold ist, als die der Freude. Denn so wenig es auch, nach der Ausübung unserer heutigen Tonsetzer und Virtuosen, so scheinen mag, so sind doch immer die mittlern gemäßigtern Töne die eigentlich schönen gefälligen Töne. —

Mit diesen Bemerkungen hangen andere über gewisse absichtliche Modificationen der Stimme, wenn man dem Verstande Hülfen geben oder Affecten erregen und dämpfen will, innigst zusammen. Wer sich selbst oder Andern einen wichtigen, aber schweren, noch nicht genug gefaßten, Gedanken zu besserer Ergründung und Beherzigung vorsagt, der spricht nicht bloß langsam, sondern auch in einem gesenktern, tiefern Tone; darum: weil, nach seinem Gefühle, ein solcher Ton zum Festhalten der Aufmerksamkeit einladet; weil er die Seele zu jener Ruhe, jenem gemäßigtern Gange der Ideen herabstimmt, der zum vollern Erkennen der Wahrheit so vortheilhaft ist. Wer mehrere Gedanken auf einander häuft, die das Gemüth in immer größere Ehrfurcht versetzen, es zu immer tieferer Anbetung bewegen sollen, der steigt bei jedem Worte mit der Stimme mehr nieder; dahingegen der, welcher Affecten, wie die der Angst, des Zornes, der Freude, anschwellen will, sie Wort vor Wort mehr erhebt. — Die Leidenschaften haben überhaupt, um dies hier beiläufig zu sagen, jede ihre eigene Gradation, die nicht so schlechthin nur in Erhebung und Verstärkung der Stimme,

sondern in größerer Vollendung des besondern einer jeden zukommenden Tons liegt. Wer die Hitze eines Zornigen dämpfen, das heißt, wer den raschen ungestümen Gang seiner Vorstellungen in einen stillern, langsamern verwandeln will, der hütet sich eben so sorgfältig vor dem zu Hohen, als vor dem zu Lauten oder zu Schnellen; denn wie vortreffliche Bewegungsgründe er ihm auch vorhalten möchte, so würde doch der sinnliche Eindruck eines zu hohen Tons sicher mehr den Ideengang zu beschleunigen, mithin den Zorn zu verstärken, als jene Bewegungsgründe, ihn anzuhalten und zu besänftigen, dienen. Das bekannte Tonarion des C. Gracchus *) gab ihm wohl nicht so eigentlich den Ton an, in welchen er einfallen sollte; er warnte ihn wohl nur überhaupt vor den Extremen, und sprach ihm durch tiefere Töne gleichsam zu, wenn er zu hitzig, oder trieb ihn durch höhere an, wenn er zu kalt war. —

Es wäre so leicht, Ihnen die Fruchtbarkeit des Grundsatzes der Analogie durch Beispiele von mehreren Leidenschaften zu zeigen, den Gebrauch der Stimme für jede dieser Leidenschaften nach Stärke und Schwäche, Höhe und Tiefe, Modulation und Bewegung anzugeben, und die ganze Kunstsprache der Tonsetzer, die doch so wenig für alle Begriffe und Nüancirungen hinreicht, dabei zu erschöpfen. Es wäre so leicht, Ihnen zu zeigen, wie bei jeder kleinen Abänderung eines Affects, bei jeder Mischung desselben mit andern, auch der Ton der Stimme sich abändert: wie z. B. die Verehrung, wenn sie nicht mehr reine Bewunderung moralischer Vortrefflichkeit, son-

*) Cicer. de Orat. lib. 3, cap. 60, 61. Vergl. Quintil. lib. 1, cap. 10.

dern schon mit Furcht oder mit Scham vermengt ist, von der Tiefe und Fülle und Gleichheit der Stimme verliert; wie sich ihr Athem schon merklich zu verkürzen anfängt, und also Einschnitte und Absätze häufiger werden, u. s. f. Allein ich begnüge mich, Sie auf den Weg der eigenen Untersuchung geführt, und Ihnen die Möglichkeit einer allgemeinen Theorie der energischen Künste nur an einigen Beispielen gezeigt zu haben.

Vielleicht finden Sie, daß Einiges oder auch Alles, was ich zur Analogie gezogen, sich eben so gut aus physiologischen Gründen herleiten ließe: und in der That könnten Sie aus der Erweiterung des Sprachorgans den tiefern Ton der Bewunderung; aus seiner Verengerung, wegen des stürmenden die Gefäße auftreibenden Bluts, den schneidenden hohen des Zorns erklären. Sie hätten dann hier eine neue, obgleich nicht sehr angenehme Aehnlichkeit zwischen Mimik und Theorie der Declamation; diese: daß man wegen so mancher Erscheinungen in Verlegenheit ist, ob man sie lieber aus dem einen oder dem andern Erkenntnißgrunde herleiten soll. Am besten zwar immer, man bleibt bei demjenigen Erkenntnißgrunde, welcher die leichteste, deutlichste Einsicht gewährt, indem er zugleich, wo nicht ganz, doch am weitesten durchführt; und diesen Vorzug hat, meines Erachtens, in Ansehung der oben bemerkten und anderer ihnen ähnlichen Erscheinungen, offenbar die Analogie. Auch ist so gar keine Schwierigkeit, das Fach des Physiologischen mit andern sonst nicht zu erklärenden Modificationen der Stimme zu füllen, wovon ich Ihnen als Beispiele nur die Heiserkeit der Wuth, das Seufzen der Traurigkeit und der Liebe, die schwankende, schluchzende, gebrochene Stimme der Wehmuth nenne. Als absichtlich führe ich noch das Hinaufziehen der

Stimme an, das bei den letzten Worten einer Frage gewöhnlich ist. Es giebt auch beim Reden so etwas, das dem Grundton beim Singen entspricht: das Ohr bleibt unbefriedigt, wenn die Stimme nicht in diesen Grundton zurückfällt; der Fragende zwingt also gleichsam den Gefragten, vermittelst des unangenehmen Gefühls der ermangelnden Vollendung, daß er durch die Antwort den Satz schließen, und mit der Wißbegierde des Andern zugleich sein eigenes Ohr befriedigen muß. —

Das Einzige, worauf ich Sie noch besonders aufmerksam mache, ist der Punct vom ausdrückenden und malenden Declamiren. Auch mit der Stimme kann man beides: den Gegenstand seiner Empfindung, und die Empfindung selbst, bezeichnen; auch bei ihr kann Malerei und Ausdruck innigst mit einander verbunden oder in Widerspruch seyn; auch für sie gelten, wenn sie malt, die beiden Gründe: Lebhaftigkeit der eigenen Vorstellung, und Absicht bei Andern eine mehr anschauende Idee zu erwecken; auch sie hat alle die Regeln, und kann in alle die lächerlichen Fehler verfallen, von welchen oben gesprochen worden. Die höhere lyrische Declamation ist der Gesang; für den Gesang ist die Regel vom Ausdruck schon lange festgesetzt, obgleich noch nicht mit so vielen Beispielen, als zu wünschen wäre, erläutert worden. Setzen Sie nun, statt der nähern Bestimmung: lyrische Declamation, das Allgemeinere: Declamation überhaupt; und Sie werden, denk' ich, wegen der ganzen Lehre noch weniger in Verlegenheit seyn, als es schon die in unserer Mimik angestellten völlig ähnlichen Untersuchungen und Entwickelungen Sie würden bleiben lassen.

Vier und dreißigster Brief.

Alles, was in Ansehung des fortgehenden Gebehrdenspiels zu bemerken ist, bezieht sich entweder im Allgemeinen auf die Natur der Gattung, zu welcher ein Kunstwerk gehört, oder auf die Beschaffenheit eines gegebenen Kunstwerks insonderheit; und auch hier wieder entweder auf die Verbindung seiner sämmtlichen, oder auf den Zusammenhang gewisser einzelner Theile. — Sie glauben es, nach diesem so einfältig, so leicht scheinenden Entwurfe wohl schwerlich, was für verwickelte, feine, mit der Sprache kaum zu bearbeitende Materien er befaßt, und in welcher Verlegenheit ich gleich in Ansehung des ersten Punctes bin, meinen Gedanken einen hinlänglich lichten, scharfen, anschaulichen Ausdruck zu geben. Glücklicher Weise sind die hier vorkommenden Begriffe und Regeln von den allgemeinern, die für sämmtliche musikalische Künste gelten: was man für die eine derselben festsetzt und beweist, das ist für alle festgesetzt und bewiesen; und was sich von der einen nicht ohne Dunkelheit und Schwierigkeit sagen läßt, das läßt sich vielleicht von der andern mit mehr Klarheit, mehr Leichtigkeit sagen. —

Ziehen Sie, bitt' ich, Ihre Aufmerksamkeit einen Augenblick von dem Gebehrdenspiel ab, und wenden Sie sie auf den Rhythmus der Rede. Sie haben dreierlei Arten desselben: das bestimmte Sylbenmaaß des lyrischen, des epischen, des schil-

dernden Gedichts; den höhern sehr merkbaren Numerus der feierlichen erhabenen Rede, der poetischen Prose; endlich den leichten unbestimmten Numerus des Gesprächs, des Briefs, und überhaupt jeder gemeinen Schreibart. Was ich hier Arten des Rhythmus nenne, sind wohl nicht so eigentlich Arten; es sind die am deutlichsten unterschiedenen Hauptgrade, zwischen denen eine unbestimmbare Menge anderer mittlerer Grade liegt, die aber schon zu schwach schattirt sind, schon zu sehr in einander fließen, als daß sie noch mit einiger Schärfe gefaßt werden könnten. Diesen verschiedenen Arten des Rhythmus entsprechen eben so viele verschiedene Arten der Declamation. Die höchste lyrische, ganz bestimmt im Tact und im einzelnen Laut, der hier Ton wird, ist der Gesang; weniger bestimmt, aber doch schon von unverkennbarem Hauptcharakter, ist die Declamation des leidenschaftlichen Redners, des lyrische oder epische Werke hersagenden Rhapsoden; am wenigsten bestimmt, bald völlig ruhig, bald Gemüthsbewegungen nur mehr oder minder andeutend, nie aber ausbildend, nie den Ton von irgend einer ganz vollendend oder durchführend, ist die gewöhnliche Sprechart. Und auch hier giebt es wieder, wie bei dem Numerus, unzählig viel mittlere Stufen, da sich die gemeine Sprechart der höhern Declamation, und diese dem Gesange, mehr oder weniger nähert.

Jede der hier angegebenen verschiedenen Arten nun hat ihren bestimmten Gebrauch. Nur in einigen Fällen ist das Sylbenmaaß schicklich, in andern höchst unschicklich; nur beim Ausdruck gewisser Gemüthslagen dient es die Wirkung zu erhöhen, beim Ausdruck anderer würd' es sie schwächen oder vernichten. Eine ruhige Untersuchung des Denkers, eine kaltblü-

tige Erzählung des Geschichtschreibers — in Versen! ein leichtes, in mancherlei schwache Töne der Empfindung ausweichendes Gespräch — in bestimmten Strophen! eine, wenn gleich schon empfindungsvolle, Rede, ein gewöhnlicher, wenn auch freundschaftlicher herzlicher Brief, eine Erzählung alltäglicher Vorfälle — in lyrischen Sylbenmaaßen von charakteristischem Fall und Klang! Jedermann verwirft das als unschicklich, als unnatürlich; warum? Nicht, wie man auch wohl langsame schleppende Füße verwirft, wo ein fröhlicher Gemüthszustand, oder muntere hüpfende, wo ein trauriger Gemüthszustand soll ausgedrückt werden; nicht wegen der im Ganzen verfehlten Art, sondern wegen des zu Bestimmten, zu Erhöhten, zu Vollendeten der Empfindung. Man fühlt, daß nach dem ganzen Inhalt der Rede, nach dem ganzen Ideengange des Redenden, und schon nach der Wahl seiner Ausdrücke, Wendungen, Bilder, seine Gemüthsfassung nicht so entschieden, seine Empfindung weder von der Fülle, noch von der Gleichheit und Einförmigkeit ist, daß der bestimmte, entschiedene, unveränderliche Charakter des Sylbenmaaßes damit zusammenstimmte. Ehemals, als die Geschichte noch Ueberlieferung großer Begebenheiten und Thaten war, die eine lebhaft gerührte Einbildung oder ein begeisterter Patriotismus zu verewigen suchte, als die Philosophie noch in phantasiereichen kühnen Dichtungen von Erzeugung der Götter und Ursprung der Welt bestand: da vertrugen noch beide, mit dem übrigen Schmucke der Poesie, auch ihre Sylbenmaaße; aber als die Geschichte sich in ruhige unparteiische Erzählung zu verwandeln, die Philosophie sich der kaltblütigen abstracten Untersuchung zu nähern anfing: da führte in jener den Herodot, in dieser den Phe-

recydes*), ihr richtiges Gefühl auf die Prosa. Und auch der Ton dieser Prosa würde noch falsch gewesen seyn, wenn er da, wo er sich mit seinem Gegenstande nur mäßig hätte erheben sollen, sogleich in die prächtigen Rhythmen, in den hohen stolzen Numerus des begeisterten Redners gefallen wäre. Denn es hat mit diesem Numerus vollends eben die Bewandtniß, wie mit dem Sylbenmaaße des Verses. Wie falsch z. B. würde der Ton eines gewöhnlichen freundschaftlichen Briefes seyn, wenn er die volle Weichheit, die volle hinschmelzende Süßigkeit eines Idyllions erreichte? Freilich soll auch er einen gewissen Grad von Zärtlichkeit, von Weichheit des Tones haben; Klang und Fall sollen auch in ihm der Natur der Empfindung entsprechen: aber bis zu dem so merklich Cadencirten, dem schon halb Gebundenen, aus den sanftesten Tonmaaßen so sorgfältig Zusammengefügten einer Geßner'schen Prosa, muß es nicht kommen, oder der Brief wird geziert, ekelhaft, unausstehlich.

Die Anwendung dieser Bemerkung auf die verschiedenen Arten der Declamation macht sich von selbst. Das empfindungsvolle Lied, von welchem Charakter es sei, will nicht bloß hergesagt, es will gesungen seyn; wie richtig, wie gefühlvoll es declamirt werde, so däucht uns doch, daß ihm noch nicht sein volles Recht widerfahre: erst dann sind wir befriedigt,

*) Apulej. Flor. 2. Pherecydes. . . primus, versuum nexu repudiato, conscribere ausus est passis verbis, soluto locutu, libera oratione. Pherecydes hatte allerdings noch eine sehr allegorische und dichterische Sprache; aber er war doch schon nicht mehr bloßer Mythologe. Man s. Aristot. Metaph. lib. 12 (nach Du Val), cap. 4.

wenn der schlichte Laut zum musikalischen Ton und der noch schwankende Rhythmus zum Tact wird. Hingegen ein gesungener Brief, wie man ihn hie und da in Französischen Opern findet; wer kann ihn, wenigstens das erste Mal, ohne Lächeln oder Kopfschütteln hören? Die Abgeschmacktheit wird freilich größer, wenn die Person nicht schon öfter den Brief durchlas, nicht vielleicht selbst ihn schrieb, sondern ihn eben jetzt erst erhielt; aber auch ohne diesen Umstand nimmt überhaupt kein Brief Gesang an, oder er ist nicht mehr Brief: er ist Lied, Elegie, Romanze, was sonst man will, an eine gewisse einzelne Person gerichtet. Wiederum eine mehr charakterisirte, mehr aushaltende Stimme, wo man den leichten Gesprächston wollte, oder dieser leichte Gesprächston, wo die volle Pracht der höhern Declamation an ihrer Stelle wäre; eine Scene aus Minna, gelesen wie eine der herrlichsten Schilderungen der Messiade, oder diese Schilderung, wie eine Scene aus Minna: wer würde hier, wenn die Natur ihm einen Kopf und ein Herz gab, nicht alle Geduld verlieren? Darum dürfte denn doch der Ton nicht völlig vergriffen, nicht die ganze Art der Empfindung verfehlt seyn: sie wäre nur das eine Mal nicht erreicht, das andere Mal überspannt; dort fiele der Vorleser in den Fehler der Kälte, hier in den Fehler des falschen Pathos, des Schwulstes, der Ziererei. —

Und nun, mein Freund, von dieser scheinbaren Ausschweifung zurück zu dem eigentlichen Gegenstande, worauf es hier ankömmt! Auch bei dem Gebehrdenspiel finden sich eben die Arten, oder wenn Sie wollen, eben die Grade, die wir bei Numerus und Declamation unterschieden. Alle die Ausdrücke der verschiedenen Seelenzustände, die wir haben kennen lernen,

erheben sich durch unnennbar viele Stufen von dem ersten Anfange, dem ersten Verdacht eines Affects, bis zu seiner gänzlichen Ausbildung, seiner Vollendung. — Sie erinnern Sich doch des Gemäldes, das ich Ihnen von der Freude, unter der Gestalt des Entzückens, entwarf? (s. Fig. 28.) Betrachten Sie noch einmal ihr lachendes weitgeöffnetes Auge, ihre der ganzen Länge nach ausgebreiteten Arme, ihre gleichsam in der Luft schwebende, auf die Spitze des Fußes gestellte Figur; und Sie haben den entschiedensten, den vollendetesten Ausdruck dieses Affects: einen Ausdruck, den Sie mehr als zwiefach mildern können, ohne ihn aufzuheben, oder auch nur ihn unkenntlich zu machen. Die zu gerade Linie der Arme beuge sich in eine sanfte Krümmung herab: sie bleiben darum noch immer ausgebreitet; der eine Fuß stehe weniger auf der Spitze, und der andere schwebe weniger hoch, weniger von jenem ersten entfernt: der Körper wird darum noch immer emporgetragen und der Schritt bleibt schwebend und leicht; Auge und Mund verenge sich um ein Weniges, und jenes glänze, dieser athme gelinder: beide sind darum noch immer offen, und der Blick bleibt heller, der Athem voller (s. Fig. 48.). Nehmen Sie eine zweite größere Aenderung vor: ziehen Sie die Arme an beiden Seiten noch tiefer nieder; geben Sie den Muskeln weniger Kraft, so daß sich die Figur nur noch unmerklich erhebe; lassen Sie beide Füße auf den Boden leicht auftreten, und nur eine flüchtige schwache Dehnung des Mundes den äußersten Rand der Vorderzähne entblößen: so ist das immer noch mehr als Ausdruck bloßer Zufriedenheit; es ist Freude, aber fast nur in ihrem Entstehen oder Verschwinden, fast nur auf jenem äußersten Puncte, wo sie gleich bereit ist, zu höhern Graden emporzu-

Figur 48.

Figur 49.

schwellen, oder zu sanfter stiller Ruhe hinabzusinken (s. Fig. 49.). Schwächen Sie eben so die Ausdrücke anderer Affecten, z. B. des ergrimmten, kaum sich haltenden, zähnefletschenden Zorns (s. Fig. 45.); oder der tiefgebeugten, gegen die Erde starrenden, bald ganz unbeweglichen, bald nur träge und mühsam sich fortschleppenden Schwermuth (s. Fig. 33.); erhalten Sie dort wie hier die ganze Art, aber nicht die ganze Stärke des Ausdrucks; lassen Sie jenen mit dem Arm weniger ausgreifen, den Körper weniger rückwärts beugen, die Faust mit weniger Spannung der Muskeln ballen (s. Fig. 50.); diese das Haupt weniger tief gegen den Busen senken, nicht mit ohnmächtig niederhangenden Armen dastehen, vielleicht sie noch in einander schlagen, vielleicht noch die Hände in der Kleidung, aber nur nicht in der höhern Gegend des Busens, bergen (s. Fig. 51.):

Figur 50.

Figur 51.

und Sie haben, denk' ich, der Beispiele genug, um im Allgemeinen den Unterschied, den ich im Sinne habe, zu fassen; den Unterschied des ganz entschiedenen, vollendeten, gehaltenen, und des weniger ausgeführten, weniger bleibenden Ausdrucks, bei dem noch höhere Grade möglich sind, der eben deßwegen auch leichter verschwinden, leichter Nüancen annehmen, sich mischen, sich in verschiedenartige Ausdrücke umwandeln kann.

Mit dem Gebrauche dieser verschiedenen Ausdrücke ist es eben wie in den Künsten der Declamation und des Rhythmus. Auch die Mimik hat ihre lyrischen, ihre enthusiastischen Werke, in welchen sie auf das Höchste und Vollkommenste geht, und die vollendetesten, abgemessensten, dem Charakter jeder Leidenschaft entsprechendsten, Bewegungen wählt. Sie hat hier die

ganz bestimmten Füße, den völlig entschiedenen Numerus des Sylbenmaaßes; sie ist hier gleichsam Musik für das Auge, so wie diese gleichsam Tanz für das Ohr. Denken Sie Sich nun einen Tänzer mit den leichtern, weniger entschiedenen Mienen und Stellungen, mit den ungebundenern, nachlässigern Bewegungen des Schauspielers; und es ist Ihnen, wie bei einem matten, prosaischen Odendichter: seine Bewegungen dünken Ihnen faul, seine Ausdrücke ohne Kraft, ohne Seele. Von ihm wollen Sie den Affect, der ihn beleben soll, mit Begeisterung dargestellt: je leichter die Freude daherhüpft, je mehr sie gleichsam in der Luft schwebt, in je wenigern Puncten sie den Boden berührt; oder wenn Liebe soll geschildert werden: je zärtlicher und süßer diese Liebe auf ihren Gegenstand blickt, mit je schmachtenderm Verlangen sie auf ihn zuwallt, je inniger und entzückter sie die Arme um ihn herumschlingt; oder wenn Stolz die auszubildende Empfindung ist: je kühner dieser Stolz in die Höhe schwillt, je selbstzufriedener und verachtender er um sich her schaut, je einen weitern Raum sein verweilender feierlicher Schritt übermißt, desto mehr finden Sie Ihre Forderungen befriedigt, desto lauter und herzlicher geben Sie Beifall. Nur die Gesetze der Schönheit und des Anstandes wollen Sie nicht übertreten haben: die Erhebung des Körpers soll leicht, nicht steif geschehen; die Arme sollen sich nicht zu sehr der geraden Linie nähern; Auge und Mund sollen sich nicht bis zu der ungebührlichen Weite einer Fratze öffnen; das Schmachten der Liebe soll nicht Ohnmacht, ihre Entzückung nicht Contorsion, Verachtung soll nicht wirklicher Ekel werden: sonst ist aller Enthusiasmus, alle Schwärmerei des Ausdrucks, Ihnen willkommen. — In nicht-lyrischen Werken hin=

gegen, in solchen, wo nicht mehr Gesang, sondern bloß eine höhere Declamation an ihrer Stelle wäre, bei dem affectvollen Redner, bei dem begeisterten Vorleser: wie widrig und unnatürlich würden Ihnen da jene tänzermäßigen Bewegungen dünken! Gleichwohl dürfen beide, der Rhapsod und der Redner, nach Maaßgabe des mehr oder minder Affectvollen der Rede sich schon dem Entschiedenen und Vollendeten des Ausdruckes nähern; ihre Stellungen und Bewegungen dürfen schon ausgeführter, voller, gehaltener, als die des bloßen Schauspielers seyn. Denn diesem letztern geziemt durchaus kein anderes als ein freies und leichtes Spiel, eine Gesticulation, die den höhern vollern Ausdruck der Affecten nur dann und wann und immer nur auf Augenblicke greift, ohne auch in diesen Augenblicken ihn je bis auf's Höchste zu treiben. Freilich sind Rollen möglich, in welchen der Schauspieler stellenweise Lyriker, Redner, Rhapsod wird, und in solchen Stellen mag dann auch Er, eben wie jene, gesticuliren; aber während des eigentlichen Dialogs, während der eigentlichen Handlung, muß er leicht, ungebunden, natürlich spielen, den Ausdruck immer nur auf einen gewissen Grad treiben, oft ihn nur andeuten, nie in seinen Bewegungen Redner, noch vielweniger Tänzer werden.

Nach der Parallele, worin ich das Gebehrdenspiel mit Numerus der Rede und Declamation gestellt habe, errathen Sie schon von selbst, daß ich auch von versificirten Theaterstücken kein Freund bin. Ich weiß, daß ich hier große Beispiele, selbst das Urtheil ganzer Nationen, und obendrein noch Raisonnements bedeutender Kunstrichter wider mich habe; aber den bei weitem größten Theil derjenigen Nation, zu welcher ich selbst zu gehören mich freue, hab' ich dagegen für mich:

und so darf ich ja wohl meinen Geschmack nicht verheimlichen — was ich zwar auch mitten in Paris, mitten unter den Bewunderern der Französischen Tragiker, schwerlich würde. In Deutschland hat man das versificirte Trauerspiel längst begraben; wenn es noch hie und da, und gemeiniglich nur auf Befehl, gegeben wird, so hat es wenig Zuschauer mehr: man ist Feind jener Declamationen und Tiraden, welche die Versification so natürlich mit sich brachte; Feind jenes gespannten, strotzenden, übertriebenen Spiels, welches wiederum eine Folge von beiden, von Versification und rednerischer Ausbildung der Empfindungen, war. Ein Le Kain, mit seiner Ueberspannung aller edlen, und seiner Verfälschung — nicht bloß Milderung — aller unedlen, aller auch nur gemeinen Ausdrücke, macht sein Glück nur noch an Deutschlands undeutschen Höfen, aber schwerlich in Deutschland. Indeß sind wir noch nicht so glücklich gewesen, daß wir unser Urtheil hätten entwickeln, unsere Vorliebe für die Prosa durch Gründe hätten rechtfertigen können. Damit, daß wir so schlechthin vom Falschen, Gekünstelten, Unnatürlichen reden, ist sehr wenig gethan: das ist noch immer mehr der zu beweisende Ausspruch, als selbst der Beweis; und doch wäre, meines Erachtens, dieser Beweis sehr möglich, wenn man die Natur des Drama weiter entwickeln, und sie mit der Natur des Sylbenmaaßes vergleichen wollte.

Fünf und dreißigster Brief.

Tadeln Sie mich doch nicht als ungerecht gegen die Französische und parteiisch für die Brittische Bühne: ich bin wahrlich keines von beiden, und ich habe der Engländer bloß darum nicht erwähnt, weil ich an sie nicht gedacht, oder weil ich in Ansehung ihrer mich so ganz auf fremdes Urtheil hätte verlassen müssen. Mag es seyn, wie Sie sagen, daß zu London so gut wie zu Paris übertrieben wird, und daß Rasen den guten Geschmack noch mehr als Strotzen beleidigt; ich kann jenes nicht widerlegen, und dieses nicht läugnen: aber Fehler bleiben doch Fehler, sie mögen von Wenigern oder von Mehrern begangen werden; und damit daß vielleicht auch ein Quin sündigt, ist doch wahrlich ein Le Kain nicht gerechtfertigt. Die wahre und einzige Rechtfertigung für den letztern, wenn er, vor lauter Begierde edel zu seyn, beides überspannt und verfälscht, hab' ich schon angegeben: er wählt sich die Stelzen, worauf wir ihn einherschreiten sehen, nicht selbst; sie werden von fremder Hand ihm angeschroben. Seine Dichter strotzen, und er muß mit ihnen strotzen.

Nach den Gründen, die ich wider die Versification im Drama zu haben glaube, sind Sie, wie ich merke, begierig; Sie hätten, sagen Sie, diese Materie schon für erschöpft gehalten; und wenn es nur keine Ausschweifung wäre — —

Aber es ist keine Ausschweifung, mein Freund: es ist ganz Eins, ob ich den eigentlichen geraden Weg, oder einen nahe liegenden, völlig gleichlaufenden Nebenweg gehe; ob ich zeige, daß ein Drama in schlichter Prosa geschrieben, oder daß es leicht und frei gespielt werden muß. Die Gründe sind für beide Sätze dieselbigen: und ich habe, wenn ich jenen ersten Satz wähle, den Vortheil, daß ich mich leichter und faßlicher ausdrücken kann. Lassen Sie mich also, statt vom Spiele, lieber vom Numerus reden, immer die Anwendung von diesem auf jenes machen, und vor allen Dingen die Gründe prüfen, womit bisher die Versification bestritten, und womit sie vertheidigt worden.

Einer der Hauptgründe, auf welchen die Vertheidiger immer zurückkommen, ist das Beispiel der alten Griechen und Römer. Ich bin so scheu, wie nur irgend Einer, dieses sonst so gerechte Vorurtheil für die Alten geradezu als Vorurtheil zu behandeln; allein ich denke, man könnt' es in diesem einzigen Puncte entkräften, und es in allen übrigen schonen. Die Wendung, die man hier zu nehmen hätte, würde etwa folgende seyn. Wenn die Griechen in jeder Gattung der Dichtkunst so vortrefflich; wenn sie, um das Höchste zu sagen, so unerreichbar sind, so rührt das vorzüglich auch daher, weil eben sie die Erfinder waren. Was die Gattungen und in den Gattungen die einzelnen Werke verderbt, ist die Künstelei, ist das Streben nach Schönheiten, die entweder im Allgemeinen mit der Natur der Ideenfolge, mit der Form, mit der vorgesetzten Wirkung, oder insbesondere mit der Natur des gewählten einzelnen Gegenstandes nicht verträglich sind. Diese Künstelei aber ist nur Sache der Nachahmer: diese verderben die Gat-

tungen, weil sie neu seyn, weil sie sich eine Miene von Originalität geben, weil sie ihre Vorgänger übertreffen wollen: sie verderben den einzelnen Stoff, weil sie sich sclavisch an ihre Muster binden, und mit jeder Abweichung, wie nothwendig sie immer sei, zu fehlen glauben. Auch das wirkliche Genie, wenn es schon große Muster vor sich hat, wird leicht durch Rücksicht auf diese Muster zerstreut, geblendet, auf Abwege geführt. Nichts von diesem allen fand bei jenen Griechen Statt, die zuerst den Künsten ihr Daseyn gaben: sie waren als Erfinder neu, auch wenn sie die Gattungen in ihrer ganzen Wahrheit und Einfalt schufen; sie strebten nach keinen unvereinbaren Vollkommenheiten, und konnten daher auch keine Wirkung verfehlen, keine minder erreichen; sie gaben sich, ohne Rücksicht auf große Vorgänger, deren noch keine vorhanden waren, mit vollem Geist und Herzen ihrem jedesmaligen Gegenstande hin, suchten keine Schönheit hinein-, sondern nur diejenige herauszuarbeiten, die schon in ihm lag, suchten nur diejenige Wirkung zu erreichen, wovon sie selbst, während der Arbeit, sich ganz durchglüht fühlten. Sie ließen das Werk Alles werden, was es durch sich selbst werden wollte, und kamen der Natur in der Vortrefflichkeit ihrer Zeugungen nahe, weil sie ihr in der Einfalt und Freiheit und Kraft ihrer Wirkungsart nachahmten. In spätern Zeiten, wo schon Muster vorhanden, schon gewisse Ideen von Vollkommenheiten und Wirkungen festgesetzt waren, fiel dieser Vortheil hinweg; und eben daher vielleicht die Erscheinung, daß bei den Griechen die frühern Werke, so viel wir urtheilen können, auch die vortrefflichern sind.

Nur ihr Aeschylus ist noch nicht das, was ihr Sophokles ist; nur ihr Drama entstand nicht so, wie ihre andern

Dichtungsarten entstanden; nur dieses wuchs nicht aus sich selbst, nicht völlig frei und ungehindert empor: es ward gleich Anfangs auf eine andere, auf die lyrische Gattung gepfropft, und nahm von dieser Gattung einen gewissen fremden Geschmack an, der sich mit der Zeit zwar etwas, aber nie ganz wieder verlor. Unter andern war in den frühern Werken die Sprache noch viel zu geschmückt, zu episch, zu hoch *); vollends das Sylbenmaaß schickte sich durchaus nicht zum Dialog, war viel zu hüpfend und lyrisch **). Hier also mußten die Griechen die Vollkommenheit, die sie nicht gleich gefunden hatten, erst lange und mühsam suchen; sie mußten bessern und bessern, bis sie endlich statt des epischen einen leichtern, weniger geschmückten Ausdruck, und statt des zu lyrischen Verses den Jamben wählten. Der Vorzug dieses Jamben war, nach Angabe des Aristoteles, der: daß er der Prosa näher kam ***); und so war denn nach diesem Weltweisen selbst, das eigentlich Beste und Schicklichste für das Drama die Prosa. Wären die Griechen in der Verbesserung fortgegangen, so läßt sich annehmen, daß sie endlich, statt des nur Bessern, das Beste, statt des mehr prosaischen Sylbenmaaßes, die Prosa selbst würden genommen

---

*) Aristot. Reth. lib. 3, cap. 3 (ed. Buhl. cap. 1, p. 310). *Οἱ τας τραγῳδιας ποιουντες . . . ὥσπερ και εκ των τετραμετρων εις το ιαμβειον μετεβησαν, δια το τῳ λογῳ τουτο των μετρων ὁμοιοτατον ειναι των αλλων· οὕτω και των ονοματων αφηκασιν, ὅσα παρα την διαλεκτον εςιν· οἱς δ'οι πρωτον εκοσμουν, και ετι νυν οἱ τα ἑξαμετρα ποιουντες, αφηκασι.*

**) Derselbe de Poët. cap. 4. (Buhl. 5.)

***) Aristot. ll. cc.

haben. So aber wirkte bei ihnen ein ähnliches Vorurtheil, wie bei unsern Nachbarn: niemand hatte das Herz, die Versification, die er von Alters her in Besitz fand, ganz zu verbannen; auch schien die Kunst durch einen Sophokles schon vollendet, schon auf ihren Gipfel gebracht; man hielt nach so vortrefflichen Werken, als dieser große Mann hervorgebracht hatte, noch vortrefflichere für unmöglich. Die Tragödie, sagt Aristoteles selbst *), hatte nach einer Menge Umwandlungen endlich ihr Wesen erreicht, und stand stille.

Doch fand sich, was hier nicht zu übersehen ist, bei den Griechen ein Umstand, der die Einführung der Prosa, auch wenn man die größere Schicklichkeit derselben endlich erkannt hätte, schwerlich würde erlaubt haben. Dieser Umstand war die außerordentliche Größe ihrer Theater, und die ungeheure Menge der Zuschauer. Sehen Sie hierüber eine Stelle von Diderot, die in jeder Betrachtung zu merkwürdig ist, als daß ich sie nur anziehen, nicht hersetzen sollte. „Ist es nicht wahr„scheinlich, sagt er **), daß die große Menge der Zuschauer, „die alle hören sollten, ungeachtet des verwirrten Getöses, wel„ches sie beständig, auch wenn sie am aufmerksamsten sind, ma„chen; daß eben dieses vornehmlich Anlaß gegeben, die Stimme „zu erheben, die Sylben abzusetzen, die Aussprache zu unter-

*) De Poët. l. c. *Πολλας μεταβολας μεταβαλουσα ἡ τραγῳδια επαυσατο, επει εσχε την ἑαυτης φυσιν.*

**) Theater des Hrn. Diderot: neueste deutsche Ausg. Th. 1, S. 191 fg. — Vergl. Mercier du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique, p. 301, not. b.

„stützen, und die Nützlichkeit der Versification zu merken? Ho-„raz sagt von dem dramatischen Vers

„Vincentem strepitus, et natum rebus agendis *):

„„Er schickt sich sehr wohl zur Hitze der Handlung, und man „„kann ihn, trotz allem Geräusch, deutlich hören.““ — „Mußte „sich aber die Uebertreibung nicht nothwendig zu gleicher Zeit „und aus der nehmlichen Ursache auf den Gang, auf die Ge-„behrden, und auf die übrigen Theile der Handlung erstrecken? „Und daher entstand dann die Kunst, die man Declamation hieß.

„Dem sei nun wie ihm wolle, die Poesie mag die theatra-„lische Declamation veranlaßt haben, oder die Nothwendigkeit „dieser Declamation mag die Poesie und das Emphatische auf „der Bühne eingeführt haben, oder das ganze System mag „nach und nach entstanden seyn, und sich durch die Ersprieß-„lichkeit seiner Theile erhalten haben, so ist doch so viel gewiß, „daß Alles, was die dramatische Action Ungeheures hat, zu-„gleich mit einander entsteht, und zugleich mit einander ver-„schwindet. Der Schauspieler muß auf der Scene entweder „nichts, oder er muß alles übertreiben.“

Nehmen Sie von diesen Vorstellungsarten an, welche Sie wollen; die meinige, oder die des Diderot, oder beide zugleich, so wird in jedem Falle der Grund, den man von dem Beispiel der Alten hernimmt, entkräftet. Hatten die Alten noch nicht das wahre volle Ideal eines Drama, so folgt, daß wir uns weniger bestreben müssen, sie zu erreichen, als zu übertreffen; und hing bei ihnen die Versification nur von gewissen äußern Umständen ab, so folgt, daß wenn diese wegfallen, auch jene

*) Ad Pisones, v. 82.

wegfallen muß. Ohne Noth noch beizubehalten, was nur Noth erfand und nur Noth entschuldigte, wäre ja thöricht. Und so kann denn auch die Spielart der Alten, wenn diese wirklich dem übrigen System entsprach, und von der höhern feierlichern Art war, für die heutigen Schauspieler nicht mehr Gesetz seyn. Der Ton der Werke selbst darf sich ändern, und mit ihm darf nicht nur, sondern muß, sich der ganze Vortrag ändern. —

Wie viel mit diesem ganzen Raisonnement gewonnen sei, sehen Sie leicht. Bewiesen ist eigentlich für die Prosa noch nichts, man zeigt nur, daß auch nichts wider sie bewiesen ist: und so wären denn noch beide Parteien einander gleich, wenn nicht diejenige, die sich der Verse annimmt, gerade den Hauptbeweis für die Prosa ganz danieder gerissen hätte. Schon vor vierzig Jahren und mehr, griff ein Freund des ältern Schlegel die Versification im Lustspiel als unwahrscheinlich, als unnatürlich an: denn, sagte er, Menschen, die ihre Gedanken ohne Vorbereitung entwickeln, können nicht Sylben zählen, nicht ihre Wörter metrisch ordnen, können unmöglich in Versen reden*). Schlegel, selbst versificirender komischer Dichter, verfocht die Sache des Verses und seine eigne mit großer Lebhaftigkeit; er gab die Unwahrscheinlichkeit zu, läugnete aber durchaus, daß deßwegen ein Lustspiel in Versen schlechter sei, als ein Lustspiel in Prosa. Er glaubte, daß man dem Grundsatze von der Nachahmung eine zu weite Ausdehnung gäbe, und in der That: wenn man diesen Grundsatz durch keine nähern Bestimmungen einschränkt, so läßt sich eben mit ihm die ganze Dicht-

*) Kritische Beiträge, Stück 23, vom J. 1740: „Beweis, „daß eine gereimte Komödie nicht gut seyn könne.“

kunst zu Grunde richten. „Es giebt kein Kunstwerk von keiner Gattung, sagt Schlegel, das nicht die eine oder die andere Unwahrscheinlichkeit hätte; selbst das Lustspiel hat, außer der Versification, noch ganz andere, die man doch nicht bloß duldet, die man ausdrücklich verlangt. Volle Wahrheit der Natur fordert niemand; sogar beleidiget sie den guten Geschmack: es ist Regel für jeden Künstler, nie die Nachahmung dem Vorbilde so gleich zu machen, daß sich beide durch nichts Merkliches mehr unterscheiden. Im Lustspiele nun ist eben die Versification ein Mittel, die Nachahmung des Lebens gegen das wirkliche Leben abzusetzen. Sitten, Handlungen, Reden, alles nimmt man aus der Natur: man läßt die Wahrheit der Nachahmung im Wesentlichen durchaus ungekränkt, aber man erinnert sich, daß man Dichter ist, daß man, als Dichter, die Verbindlichkeit hat, auf das höchste Vergnügen, mithin auf die Vereinigung aller nur verträglichen Schönheiten, zu arbeiten: man bringt daher in die Rede harmonischen Klang, und erfüllt mit der allgemeinen Pflicht des Künstlers zugleich die besondere des Dichters; man unterscheidet die Nachahmung vom Vorbilde, und ergötzt durch eben dieses Mittel das Ohr" *).

Bessere Gründe, als hier Schlegel, hat keiner der nachfolgenden Vertheidiger des Verses, und Hurd nicht einmal so feine, so triftige vorgebracht **); auch sind, meines Wissens, diese Gründe noch von niemanden umgestoßen worden. Viel-

*) Joh. Elias Schlegel's Werke, Th. 3, Stück 4: „Schreiben über die Komödie in Versen."

**) Horaz's Episteln an die Pisonen und an den Augustus: Th. 2, Abhandl. 1.

mehr scheint noch immer das Raisonnement der Kunstrichter den Versen eben so günstig, als die Empfindung der Liebhaber ihnen abhold zu seyn. Wenn man ja der Prosa den Vorzug giebt, so ist es nur darum: weil Verse entweder vollkommen gut oder gar nicht gemacht werden müssen, weil die wesentlichern Vollkommenheiten des Drama sich so äußerst schwer mit einer leichten fließenden Versification vereinigen lassen, und weil am Ende das bloße Vergnügen des Ohrs weder die Aufopferung der höhern Schönheiten, noch die unendliche Mühe des Dichters werth ist. — Sie sehen, daß bei dieser Art von Vergleich die Versification eigentlich Alles gewinnt, und die Prosa Alles verliert: jene bleibt im Besitze des Ideals, und diese erscheint als bloßer Nothbehelf für den, der das Ideal nicht zu erreichen weiß. Aber sollt' es denn wirklich um die Sache der Prosa so mißlich stehen, daß man nöthig hätte, zu einem so schimpflichen Vergleich zu schreiten? Man beweise entweder, daß auch im Ideal des Drama die Prosa und nicht die Versification liege; daß, nach Moliere's Tode, nicht sein Geiziger hätte sollen in Verse gebracht, daß ganz im Gegentheil sein Menschenfeind hätte sollen in Prosa aufgelöst werden; daß selbst das Trauerspiel, versificirt, ein schwächeres Gedicht sei, als unversificirt; — ein schwächeres! weil es ja nicht auf Rhythmus und Klang, sondern auf die höchste Wirkung ankömmt, und weil noch gar sehr die Frage ist: ob die Wirkung durch Rhythmus und Klang immer vermehrt, nicht auch zuweilen vermindert werde? — man beweise, sag' ich, entweder dies, oder man lasse den ganzen Streit lieber fahren. Ihn durch ein großmüthiges Nachgeben der Gegenpartei, mehr als durch eigenes Recht, zu gewinnen, wäre beschämend.

Ob ich im Stande seyn werde, den hier angegebenen Beweis wirklich zu führen, das wird Ihnen die Folge zeigen. Für jetzt nur noch die Erinnerung: daß mit dem Vorwurf des Unnatürlichen wider die erhöhtere Action eben so wenig gethan ist, als wider den erhöhten Rhythmus der Rede. Auch sie, könnte man sagen, ist ein Mittel, die Nachahmung von der Natur zu unterscheiden; auch sie hat mehr Anmuth, mehr Schönheit, mehr Reiz, als die gemeine alltägliche Gesticulation; auch sie also ist dem Schauspieler nicht allein erlaubt, sondern für ihn Gesetz: denn ihm, so gut als jedem andern Künstler, liegt die Verbindlichkeit ob, auf das höchste Vergnügen, mithin auf die Vereinigung aller nur verträglichen Schönheiten, zu arbeiten. Wenn er Ausdrücke gewisser Empfindungen verfälscht, so mag das freilich Fehler seyn: diese Untersuchung ist hier nicht hergehörig; aber daß er sie erhöht, sie über die Natur treibt, ist keiner: denn dieses darf er und soll er. — Sie erkennen, was ich gleich Anfangs erinnerte, daß beide Fragen, die vom Numerus und die von der Spielart, im Grunde die nehmlichen sind, und daß es so gut wie Eins ist, ob man jene oder ob man diese beantwortet.

Sechs und dreißigster Brief.

Richtiger freilich, als die meisten seiner Vorgänger, hat Hr. Eberhard über den Grundsatz der Nachahmung geurtheilt, und ich danke Ihnen, daß Sie mir eine Schrift in's Gedächtniß gebracht, aus der ich von neuem gelernt habe *). Es sollte mir, denk' ich, nicht schwer geworden seyn, an die Ideen dieses Weltweisen die meinigen anzuknüpfen, so sehr es auch in einer gewissen Stelle scheint, als ob er den Vers begünstigen wolle; aber einmal hab' ich nun mein eigenes Gewebe schon völlig fertig, und es Faden vor Faden wieder aufzutrennen und umzuweben, wäre so mühsam. Ich werfe lieber meine Gedanken ganz so hin, wie sie entstanden, und spare Ihnen Selbst das Vergnügen auf, sie mit denen meines Freundes zusammenzuhalten. —

Daß der Dichter nicht nachahmt, bloß um nachzuahmen; daß nicht die vollkommenste Aehnlichkeit mit der Natur, sondern die vollkommenste Wirkung, das höchste Verdienst seines Werkes ist, und daß nur um dieser Wirkung willen die vorsetzlichen, nicht schon in den wesentlichen Schranken der Kunst gegründeten Abweichungen des Nachbildes vom Vorbilde zulässig sind: darüber, glaub' ich, sind wir jetzt alle einig. Was

*) „Allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens", S. 144 fg.

die Wirkung schwächt oder hindert, wollen wir weggeschnitten, was sie erhöht und befördert, wollen wir hinzugethan wissen. Nur fürcht' ich, wir denken uns diese Wirkung oft zu allgemein, und halten Manches, in Beziehung auf sie, für gleichgültiger und unbedeutender, als wir sollten. Vergnügen ist allerdings der Zweck jedes Dichters; aber wie vielfach und mancherlei sind die Arten dieses Vergnügens? Und das, was sich mit der einen Art desselben so wohl verträgt; wie wenig verträgt es sich oft mit der andern! Wie sehr kann eben der Beisatz, der den Wohlgeschmack der einen Speise erhöht, dem Wohlgeschmacke der andern schaden! wie fade, wie widrig, wie ekelhaft kann er sie machen! Schönheiten, die mit dem Begriff eines Gedichtes überhaupt sehr verträglich sind, können doch in Widerspruch mit einer besondern Dichtungsart seyn, wo das Vergnügen der Seele aus einer bestimmten Art der Beschäftigung entspringen soll, und Alles, was diese stört, nothwendig auch jenes hindert. Man schließe also ja nicht zu voreilig: weil Vergnügen der Zweck des Dichters ist, und auch Versification Vergnügen gewährt, so darf oder so muß jeder Dichter versificiren; man frage zuvor: ob nicht vielleicht die Versification irgend etwas Eignes habe, wodurch sie die eine Art von angenehmer Seelenbeschäftigung eben so erschwert, wie sie die andere erleichtert?

Die Versification ist nicht, wie man glaubt, eine bloße allgemeine Annehmlichkeit, sie ist nicht wie ein bloßes glückliches Organ zu betrachten, das nur mit runderm, vollerm, reinerm Tone ausspricht, und dadurch für jede Art von Declamation erwünscht ist: sie ist selbst schon Anlage, Hülfe, Einladung zur Declamation, eine Verstärkung der innern specifi-

schen Kraft der Rede, ein Mittel zur Hervorhebung des Sinnes und der Empfindung. Jedes Sylbenmaaß ist Nachahmung eines gewissen eignen Ideenganges, entspricht also einer gewissen besondern Art von Empfindung, von Stimmung der Seele; erhält dadurch seinen ihm eigenthümlichen, bald hervorstechendern, bald verborgenern Charakter. An dem einen ist Weichheit und Sanftheit, an einem andern Feuer und Kraft, an einem dritten Feierlichkeit und Ernst unverkennbar: wenn das Eine hüpft, schleppt das Andere; wenn jenes die Seele hebt, schlägt dieses sie nieder; wenn das Eine eine wallende, so hat das Andere eine gestoßene Bewegung. Daher ist auch keinem Dichter die Wahl des Sylbenmaaßes gleichgültig: er liest es sorgfältig nach der besondern Wirkung aus, die er hervorbringen will; und wählt er unglücklich, so kann er an seinem Werke viel, wo nicht Alles verderben.

Denken Sie Sich nun ein einförmiges, aus lauter gleichen Füßen, vielleicht auch aus lauter gleichen Rhythmen bestehendes Sylbenmaaß: und Sie begreifen sehr bald, daß die Wirkung eines lyrischen, eines malenden, eines didaktischen Werks ungemein dadurch verstärkt werden könne. Aber auch die eines dramatischen Werks? — In der Seele des lyrischen Dichters herrscht eine einzige Hauptempfindung, die sie ganz durchdrungen, die sich aller ihrer verborgensten Kräfte und Neigungen bemächtiget, und sie alle, so zu reden, auf Einen Ton gestimmt hat. Diese Empfindung sei Freude, Liebe, Stolz; kurz, es sei eine von denen, die einen ebnen, gleichförmigen, regelmäßigen Gang halten: was wird da besser der Natur derselben entsprechen; was wird fähiger sein, die Seele des Zuhörers in die nehmliche Empfindung hineinzuzaubern, als eine

eben so gleichförmige, dem Gange der Empfindung richtig angemessene Folge von Füßen? Längere gleichgemessene Zeilen von trägen, weichen Trochäen, oder diese längern Zeilen regelmäßig mit kürzern abwechselnd, in welchen der bis dahin ausgehaltene gezogene Athem sanft verhaucht: wie sehr können sie der wehmüthigen schmelzenden Empfindung des elegischen Dichters gemäß seyn! einer Empfindung, die sich von Anfang bis zu Ende, ohne wilde Sprünge, ohne rasche Ausbeugungen und Uebergänge, in einerlei langsamem Fortgleiten erhält. Wie sehr kann bei dem Zuhörer der nehmliche Ideengang durch die ihm so ähnliche, so entsprechende Folge der sinnlichen Eindrücke begünstigt werden! Und bei dem malenden Dichter: wenn dieser von dem Ganzen, das er durch Theile und Merkmahle verfolgt, einen entschiedenen, bleibenden Haupteindruck des Erstaunens, der Zufriedenheit, der sympathetischen Rührung erhalten; bei dem didaktischen: wenn der rasche bittere Unwille über die Laster, die er schilt, wenn feierliches Gefühl der Größe, der Wichtigkeit, der Erhabenheit seiner Wahrheiten, ihm die ganze Seele ergriffen, alle ihre Kräfte in ein einziges herrschendes Interesse verschlungen hat; wie sehr kann das wohlgewählte, wohlbearbeitete Sylbenmaaß, bei jenem die Kraft des Gemäldes, bei diesem den Nachdruck der gepredigten Wahrheiten, verstärken! Finden sich kleine Mischungen, Abstufungen, Ausbeugungen; wie leicht sind auch diese durch Klang und Maaß der einzelnen Wörter, durch Verlegung der Einschnitte, durch vorsetzliche kleine Unregelmäßigkeiten, durch andere und andere Anordnung der Perioden herauszubringen! Sei es immer nicht in der Natur, immer nicht der Wahrscheinlichkeit gemäß, daß ein von Empfindung geschwelltes Herz, ein über wichtige Wahr-

heiten arbeitender Verstand, auch das Mechanische der Rede so höchst anpassend wähle: dieses Mechanische, wenn nur die Mühe, die es gekostet, geschickt verborgen wird, trägt zur Verstärkung der abgezielten Wirkung bei; und das erste, höchste Gesetz des Dichters ist Wirkung.

Ganz verschieden ist der Fall bei dem dramatischen, sowohl tragischen als komischen Dichter. Ohne noch tiefer in das eigentliche Wesen der dramatischen Gattung einzudringen, erkennt man doch so viel beim ersten Blicke: daß hier die Seele nicht in eine einzige Empfindung soll eingewiegt, daß sie durch eine ganze Mannichfaltigkeit von Empfindungen soll durchgeführt werden, und daß eben auf dieser wohlverbundenen Mannichfaltigkeit die ganze Schönheit und Wirkung dramatischer Arbeiten beruht. Zu so einem Endzwecke aber, wie kann es vortheilhaft seyn, wenn sich der Dichter durchaus an einerlei festes unverändertes Sylbenmaaß bindet? wenn er den Ausdruck so mancher Empfindungen, durch Mißstimmung des Mechanischen mit dem innern Sinne der Rede, schwächt, und in eben den Trochäen, worin das sanftgerührte Mitleiden spricht, auch den heftigen gewaltsamen Zorn; in eben den Jamben, worin sich der Zorn ergießt, auch das sanftgerührte Mitleiden reden läßt? Die Alten, die diese Unschicklichkeit besser, als wir, scheinen gefühlt zu haben, enthielten sich daher in ihren theatralischen Werken durchaus der einförmigen Sylbenmaaße: sie wechselten mit den Füßen ohne Bedenken, wo die veränderte Natur der Leidenschaft es zu erfordern schien; und es wäre vielleicht eine nicht so ganz undankbare Arbeit, wenn irgend ein neuer Demetrius Triklinius die Griechischen Tragiker ausdrücklich in der Absicht durchlaufen wollte, um den jedesmaligen Grund

der Abänderungen zu prüfen. — Am Terenz hat es zwar Quintilian getadelt, daß er nicht durchaus bei den sechsfüßigen Jamben geblieben*); aber welchen bittern, höhnenden Widerspruch hat er darüber von Bentley erfahren!**) Ich glaube, Quintilian ließe sich retten; allein insoferne hat doch Bentley unstreitig Recht, daß es widersinnig und unschicklich ist, den Ausdruck von allerlei, oft ganz entgegengesetzten Affecten in einerlei festes Sylbenmaaß einzukerkern. Freilich kann die Declamation bei gewissen Sylbenmaaßen — bei Alexan-

*) Lib. 10, cap. 1. In Comoedia maxime claudicamus . . . licet Terentii scripta ad Scipionem Africanum referantur: quae tamen in hoc genere sunt elegantissima, et plus adhuc habitura gratiae, si intra versus trimetros stetissent.

**) In Praefat. ad Terent. Mirificum sane magni Rhetoris judicium! . . . Crederes profecto, hominem nunquam scenam vidisse, nunquam Comoedum partes suas agentem spectavisse. Quid voluit? quod nec Menander nec ullus Graecorum fecit, Terentius ut faceret? ut ira, metus, exsultatio, dolor, gaudium, et quietae res, et turbatae, eodem metro lente agerentur? ut tibicen paribus tonis perpetuoque cantico spectantium aures vel delassaret vel offenderet? Tantum abest, ut eo pacto plus gratiae habitura esset fabula, ut quantumvis bene morata, quantumvis belle scripta, gratiam prorsus omnem perdidisset. Id primi artis repertores pulchre videbant; delectabant ergo varietate ipsa, diversaque ηϑη και παϑη diverso carmine repraesentabant. Marius Victorinus p. 2500: „Nam et Menander in comoediis frequenter a con„tinuatis iambicis versibus ad trochaicos transit, et rursum ad iambicos redit.“ Non ita tamen agebant veteres, ut ab uno in aliud plane contrarium repente exsilirent, ab iambicis in dactylicos, sed in propinquos trochaicos, ipso transitu pene fallente.

drinern schon weniger als bei zehnfüßigen Jamben — den Fehler vermindern, vielleicht auch hie und da ihn unmerklich machen; aber größer würde doch immer die Wirkung seyn, wenn man dem Schauspieler durch schickliche Anordnung der Füße lieber zu Hülfe käme, ihn vermittelst des Numerus zu der wahren Art der Declamation einlüde, ihn darauf hinwiese, ihm seinen Ton gleichsam vorschriebe: kurz, wenn man, statt ihm Mühe zu machen, ihm lieber Mühe ersparte.

Die neuern Dichter, beides die unsrigen und die Ausländer, scheinen mehr auf das Urtheil Quintilians, als auf das Beispiel eines Sophokles und Menander, gegeben zu haben. Sie haben alle, so viel ich mich ihrer jetzt erinnere, die einförmigen Sylbenmaaße den gemischten abwechselnden vorgezogen; auch haben die meisten sich noch überdies dem Zwange des Reims unterworfen, und auf die Gründe nicht geachtet, womit verschiedene Kunstrichter, vorzüglich Isaac Voß *),

*) De Poëmatum cantu et viribus Rhythmi: p. 79. sq. Antiqui iambicos versus trochaicis et anapaesticis soliti fuere alternare, cum varietas delectet et similitudo mater sit satietatis. Huc accedit, quod, cum in omni dramatum genere diversorum affectuum et personarum habenda sit ratio, absurdum omnino sit, si omnia eodem metro peragantur: aquo tamen vitio hodierni comici et tragici non sibi cavent, utpote quorum integra dramata eodem carminis genere absolvantur. Multo etiamnum magis id ipsum offenderet, si in hodierna poësi quantitas metrica observaretur. Nam cum singuli affectus peculiares habeant motus, annonipsi naturae vis infertur, si contrarios affectus iisdem exprimamus motibus?

gegen diesen zwiefachen Mißbrauch geeifert haben. Vielleicht war es die Macht der einmal angenommenen Gewohnheit; vielleicht auch ein gewisses dunkles Gefühl von der größern Schönheit einförmiger Sylbenmaaße, was sie gegen die Gründe der Kritik so hartnäckig machte. Wahr und unwiderleglich scheinen mir diese Gründe immer; indeß sind sie für mich noch unzulänglich, der ich überhaupt alle Versification aus echten dramatischen Werken verbannen, und statt ihrer die Prosa einführen möchte. Sie lassen noch jene Mischung der Sylbenmaaße nach Art der Alten; lassen noch die — wie soll ich sie nennen? — bildsamen Sylbenmaaße übrig, die, wie der Hexameter, mehrerlei Füße aufnehmen, und dadurch eines mannichfaltigern Ausdrucks empfänglich werden. Wenn ich auch diese fortschaffen will, so sehe ich wohl, daß ich noch ganz andere Gründe der Entscheidung aus der Natur des Drama werde entwickeln müssen.

Sieben und dreißigster Brief.

Es ist eine so alte, aber nach ihren wichtigen Folgen noch zu wenig erwogene Bemerkung: daß der erzählende Dichter in seiner eigenen Person erscheint, hingegen der dramatische sich verbirgt. Was man sich unter dieser Bemerkung eigentlich denkt, läßt sich vielleicht noch besser so fassen: in der Erzählung tritt nur Eine Person auf, die für den gegenwärtigen Augenblick Muße hat; die schon vor der Mittheilung ihre Ideen empfing, ausbildete, nährte; die jetzt mit nichts als eben mit diesen Ideen beschäftiget ist: im Drama erscheinen Personen, die sich in wirklicher gegenwärtiger Unruhe befinden; Personen, die ihre Gefühle selbst im Augenblicke des Eindrucks, ihre Ideen selbst im Augenblicke des Entstehens mittheilen; die nie mit der Ausbildung dieser Gefühle und Ideen allein zu schaffen haben, sondern immer Absichten erreichen wollen, immer mit ihren Gedanken vorwärts in die Zukunft streben, immer Veränderungen und Umwälzungen ihres innern oder äußern Zustandes bald selbst bewirken, bald von Andern erfahren. In der Erzählung hören wir einen Zeugen, der schon die Begebenheiten nach allen ihren Folgen, die Theile nach allen ihren Beziehungen übersieht; der uns überdies in seinen eigenen Gesichtspunct stellen, uns den Eindruck mittheilen will, den eine schon völlig vergangene, nur noch für die Phantasie

interessante, Folge von Begebenheiten auf ihn selbst gemacht hat: dieser darf das weniger Wichtige überhüpfen, zusammendrängen; darf von ganzen Reden, ganzen Reihen abwechselnder Empfindungen, ganzen langen unruhvollen Ueberlegungen nur die Resultate hinwerfen; darf auch da, wo er die Personen selbstredend einführt, ihre Reden nur in Auszug bringen, und, wenn er nur im Wesentlichen den Inhalt nicht verfälscht, ihre Ideen in Verbindungen stellen, die sie im Augenblicke des Werdens noch nicht hatten, nicht haben konnten; darf, als Zeuge, der sich mehr der Sachen als der Worte erinnert, ihnen seine eigenen Ausdrücke leihen, und ihrer Sprache nur den Ton der jedesmaligen Hauptempfindung geben. Im Drama, hören wir die Personen selbst, für die nur die Gegenwart wirklich und die Zukunft noch Zukunft ist; sie stellen sich uns, Situation vor Situation, nach der ganzen Individualität ihrer Charaktere dar, mit jeder der kleinsten Veränderungen ihrer Seele, mit jedem schwachen abwechselnden Eindrucke, den sie, während ihrer gegenseitigen ununterbrochenen Einwirkung, Augenblick vor Augenblick, auf einander machen, mit jeder entstehenden, bekämpften, halbverschwindenden, seitwärts ausbeugenden, wiederkehrenden, zuletzt sich verlierenden Empfindung, mit jedem kaum gefaßten, schon wieder verworfenen, nach den Umständen abgeänderten, aufgegebenen, festgesetzten Entschlusse.

Alles, was ich hier angegeben, läßt sich auf den Einen Begriff der V e r g e g e n w ä r t i g u n g bringen; und eben diese Vergegenwärtigung ist es, wovon die ganze specielle Wirkung des Drama abhängt. Das Vergnügen beruht hier so sichtbar auf dieser vollständigen Erkenntniß der Art, wie sich eine Handlung, Moment vor Moment, entspinnt, verwickelt, um-

wälzt, endigt; auf dieser genauern Bekanntschaft mit der ganzen Natur der nach aller ihrer Individualität sich Augenblick vor Augenblick uns enthüllenden Charaktere; auf dieser innigsten Theilnehmung an dem Schicksal der interessirenden Personen: einer Theilnehmung, die so ganz und so lebhaft nur bei der vollständigen Kenntniß ihrer geheimsten Denkungsart und der ganzen Beschaffenheit ihrer äußern und innern Lage Statt finden kann.

Dieses vorausgesetzt, erinnern Sie Sich nun des Grundsatzes: daß der Dichter Alles, was die Wirkung schwächt, vermeiden, Alles, was ihr vortheilhaft ist, auf's sorgfältigste beobachten soll. Auf den dramatischen Dichter angewandt, ergiebt sich hieraus die Regel: daß er nichts in seine Nachahmung bringen muß, was die Idee der Gegenwart nur im mindesten erschweren, und noch viel weniger, was sie aufheben könnte. Alle die Aenderungen, die er mit einem gegebenen Stoffe zur Verstärkung der Rührung, zur Vermeidung eines langweiligen ermüdenden Detail, zur bessern Hervorhebung der Charaktere und Situationen vornimmt, müssen doch nie der Darstellung schaden; müssen der Voraussetzung des gegenwärtigen Augenblicks, der eben jetzt sich entwickelnden Ideen, Empfindungen, Absichten schonen. Die Seele des Menschen hat ein untrügliches Gefühl ihrer selbst; sie sucht ihre eigne Natur in Andern, kann sich nur insoferne in diese Andern versetzen, als sie ihre eigene Natur in ihnen wiederfindet. Eine völlige Abweichung von dem, was nach ihrem Selbstgefühl einzig wahr ist, muß unfehlbar den Eindruck zerstören; eine geringere, muß ihn wenigstens schwächen, aufhalten, verwirren. Weg also aus dem Drama mit Allem, worin die Seele

nur den mindesten Widerspruch, nur die kleinste Mißstimmung mit ihrem eigenen Wesen fühlt; was sie nicht, beim Platzwechsel mit den handelnden Personen, gerade so wie es vorgestellt wird, in sich selbst hervorbringen kann; wogegen ihre eigene Natur sich beim Nachempfinden sträubt; wobei sie irgend ein Hinderniß, irgend eine Schwierigkeit, in den Gesetzen ihrer eigenen Kräfte findet.

Und nun, mein Freund, erlauben Sie mir, einigen mir unentbehrlichen Erfahrungen eben dadurch die Kraft des Beweises zu geben, daß ich sie in eben so viele Fragen an Sie verwandele. Denn wie sonst, als durch Beziehung auf das sichere untrügliche Selbstgefühl eines Jeden, lassen Erfahrungen von dem Innern der Seele sich außer Zweifel setzen?

Zuerst also: Finden Sie nicht, daß, wie jede Wirkung ohne Ursache, so auch jeder Ton der Empfindung Ihnen anstößig ist, wo offenbar keine Empfindung Statt hat, vielleicht auch nie Statt haben kann? Finden Sie nicht, daß eben so auch jede Ueberspannung des Tons Sie beleidigt, wo beides der Charakter und die Lage der Personen Sie auf einen geringern, als den angegebenen, Grad der Empfindung hinführet? Und wenn nun im Drama unter die Augenblicke der Unruhe sich so oft auch Augenblicke der Ruhe mischen; wenn nicht selten die kältesten gleichgültigsten Dinge nicht bloß von den Nebenpersonen, sondern selbst von den Hauptpersonen gesagt werden müssen: wird nicht da jeder unpassende leidenschaftliche Ton, statt Sie zu vergnügen, vielmehr die Bedingung Ihres Vergnügens, die Täuschung, aufheben? Wird nicht jede zu große Gleichheit des Tons gerade das Hauptverdienst dramatischer Werke, die richtige schöne Folge und Abstufung der

Empfindungen, und eben dadurch Ihren Glauben und Ihr Vergnügen, kränken?

Zweitens: Sagt Ihnen nicht Ihr Selbstgefühl, daß kein Gegenstand sich auf den ersten Augenblick der Seele genug bemächtigen kann, um den bis dahin regellosen, nachlässigen Gang ihrer Ideen plötzlich nach einer ganz bestimmten Regel zu ordnen, so daß sie augenblicklich mit allen ihren Ideen und Empfindungen nur auf Einen Ton gestimmt sei? Finden Sie nicht, daß es aus dem Zustande der Ruhe und Gleichgültigkeit in den Zustand eines ganz entschiedenen Affects keinen Uebergang giebt? daß, so zu sagen, mehrere Stöße, mehrere auf einander folgende Schwünge, nöthig sind, um die Seele in eine bestimmte gleichförmige Bewegung irgend einer Art zu setzen? Und wenn nun so oft im Drama die Empfindungen eben jetzt erst zu entstehen anfangen; wenn sie, bei diesem ihren Entstehen, gemeiniglich noch so unentschieden, so zweideutig sind; wenn sich manche derselben kaum auf Augenblicke verweilt haben, da sie schon wieder verschwinden, sich umwandeln, sich mit verschiedenartigen mischen: muß nicht auch da wieder Alles, was auf jenen Einen Ton, auf jene entschiedene Stimmung und Empfindung der Seele hinweist, der Täuschung Abbruch thun, und den Platzwechsel mit den spielenden Personen erschweren? Oder glauben Sie, daß man, wider jene allgemeine Regel der Natur, wider das Gesetz der Stetigkeit, zwar nicht für sich selbst, aber wohl für Andere empfinden könne? —

Drittens: Erkennen Sie nicht, bei nur etwas schärferer Beobachtung Ihrer Selbst: daß jener ganz entschiedene Ideengang nur da in der Seele Statt findet, wo sie ganz bei dem Einen interessanten Gegenstande mit ihrer Empfindung verweilt,

und über keinen ganz andern Ideen mit ganz andern Kräften arbeitet? daß die Empfindung nie so ganz des Herzens mächtig werden kann, wenn zugleich der Kopf von Anschlägen voll ist? wenn zugleich die Vernunft über Entwürfen zur Erreichung von Absichten brütet? Nicht bloß wird durch diese Theilung die Kraft der Seele geschwächt; auch die Empfindungen, womit uns der gute oder schlechte Anschein des Gelingens, womit uns die Natur so manches Mittels, die Möglichkeit so mancher Folgen, das Verhältniß gegen so manche Hülfsperson einnimmt: auch diese vermindern die Kraft der Hauptempfindung, verursachen tausenderlei Mischungen, führen in tausenderlei Ausbeugungen, die mit jenem ganz entschiedenen Gang und Tact der Ideen nicht zu vereinigen sind. Und wenn nun in der That die Personen des Drama nur so selten Muße haben, sich ganz den Eindrücken, die sie erhalten, zu überlassen; wenn bei ihnen jeder empfangene Eindruck vielmehr die Thätigkeit weckt, ihren Kopf mit Entwürfen, ihr Herz, beim Durchdenken und Ausführen dieser Entwürfe, mit mancherlei Empfindungen füllt: muß nicht auch da wieder Alles, was jener Theilung und Zerstreuung der Seelenkraft entgegen ist, was auf freies müßiges Spiel der Phantasie, oder doch auf einseitige Beschäftigung der Aufmerksamkeit hindeutet, der Täuschung gefährlich werden? Und wenn diese Täuschung, dieser Glaube an Wahrheit und Gegenwart leidet; muß da nicht nothwendig auch die Rührung und das Vergnügen leiden? —

Viertens: Liegt es nicht in Ihrem innersten Bewußtseyn, daß plötzlicher Uebergang aus einer entschiedenen Empfindung in eine andere oft noch weit falscher, der Natur der Seele noch weit weniger gemäß ist, als plötzlicher Uebergang aus der Ruhe?

daß es Ihnen z. B. unmöglich ist, aus heftigem Zorn sich sogleich in sanfte Liebe, oder aus tiefer Schwermuth in muntere Freude zu versetzen? daß es Zeit gebraucht, ehe sich ein ganz umzogener Himmel wieder bis zu reiner Bläue erheitert? oder ehe die aufgewühlte schäumende Fluth des Meeres sich wieder bis zur Glätte des Spiegels ebnet? Wird mithin nicht nothwendig, bei dem Wechsel der Empfindungen im Drama, Alles was dem Allmählichen der Natur entgegen ist, aller Sprung, aller plötzliche Uebergang, eben darum weil es nicht kann nachempfunden werden, die Täuschung, und mit der Täuschung die Wirkung, hindern? —

Ich kann mir nicht denken, daß Sie irgend eine dieser Fragen verneinen, irgend eine der hier angeführten Erfahrungen nicht als wahr und treffend zugeben sollten. Nehmen Sie jetzt aus meinem vorigen Briefe die Bemerkung hinzu, die schon in den ältesten Zeiten gemacht worden: daß Numerus der Rede und Stimmung der Seele in dem genausten Zusammenhange stehen; daß eine gewisse bestimmte Folge von Füßen auf eine gewisse bestimmte Empfindung hinführt, und daß diese Empfindung mit derjenigen, welche eigentlich soll angedeutet und erweckt werden, nicht in Streit seyn kann, ohne diese letztere zu schwächen und zu verwirren; nehmen Sie, sag' ich, diese Bemerkung hinzu, — und die Frage: ob der dramatische Dichter versificiren soll oder nicht? ist entschieden. Versificirt er durchaus, so wird er so oft durch bedeutenden Ton bei unbedeutendem Inhalt beleidigen; er wird an einer von beiden Klippen hangen bleiben: an Reden, die für den Vers zu gemein, oder an Reden, die für den Inhalt zu hoch sind; er wird durch zu gleiche Spannung des Numerus auf zu gleiche

Bestimmtheit und Entschiedenheit der Empfindungen hinweisen, und sich dadurch ein Großes an dem einzig schönen, einzig wahren dramatischen Gemälde entstehender, anwachsender, mannichfaltig sich mischender, abnehmender, wieder verschwindender Empfindungen verderben. Versificirt er nicht durchaus, so wird doch immer von der Prosa bis zu den Versen ein Sprung seyn; und fast überall wird das Sylbenmaaß eine Bestimmtheit des Ideenganges angeben, die jetzt die Person noch nicht haben, die sie einen Augenblick darauf nicht mehr behalten kann: eine Bestimmtheit, die allemal falsch ist, wenn man bei der Empfindung zugleich auch denken, Rücksichten nehmen, Entwürfe anlegen, verfolgen, durchsetzen soll. Mitten im Gewirre der Handlung, und beim Entstehen, Abwandeln, Verschwinden, sind die Empfindungen der Seele nur Annäherungen; der Numerus, wenn man ihn mit diesen Empfindungen, wie man unstreitig soll, in Harmonie stimmen will, muß also gleichfalls nur in Annäherungen bestehen: diese Annäherungen lassen sich anders nicht herausbringen, als durch freie mannichfaltige Mischung von Füßen und Rhythmen; so eine freie mannichfaltige Mischung aber ist Prosa: und so liegt denn, was ich Ihnen beweisen wollte, selbst im Ideal des Drama die Prosa.

Die Gründe, die ich angegeben, sind allgemein: sie gelten gegen die gleichförmigen bleibenden, und gegen die durch einander gemischten verschiedenartigen Sylbenmaaße. Gegen jene besonders gilt noch der im Vorigen ausgeführte Grund einer zur Mannichfaltigkeit der Empfindungen nicht passenden Einförmigkeit der Füße, so wie gegen diese besonders der Grund einer zur Stetigkeit, zur allmählichen Entwickelung der Empfindungen, nicht passenden Raschheit der Uebergänge. Jede

zu plötzliche Abänderung des einmal angegebenen Tactes ist widrig, denn sie ist Hemmung und Störung der Seele: man findet die Erwartungen getäuscht, mit welcher man der Rede vorauslief; man versieht sich, verliest sich; man vermißt jene zwanglose Leichtigkeit, womit man die Ideen verfolgen möchte. Eben dieses, glaube ich, lag in der Empfindung Quintilian's, da er sein neulich angeführtes Urtheil schrieb, und eben hieraus würd' ich, wenn daran gelegen seyn könnte, seine Vertheidigung gegen Bentley führen.

Was das bildsame Sylbenmaaß betrifft, das nicht nur mehrere Einschnitte, sondern auch mehrere Arten von Füßen annimmt, so frage ich vor allen Dingen: wie man es einzurichten denkt? Will man ein so wenig charakteristisches, ruhiges, der Prosa so nahes, als der sechsfüßige Jambe ist, zum Grunde legen, und dann dem Dichter verstatten, die Einschnitte ganz und gar nach seiner Willkür zu ordnen, die Jamben, mit welcher Art von Füßen er will und wie viel er will, zu mischen, auch allenfalls ein Paar Füße mehr oder weniger nicht zu achten, so darf diese Freiheit nur bis auf einen gewissen Grad gehen, und man kömmt auf Verse, in denen Niemand den Vers mehr erkennt, die erst ein Bentley gewaltsam verbessern muß, um ihn darin erkennen zu lassen. Will man ein Sylbenmaaß, das noch immer an eine gewisse Zahl und Beschaffenheit der Füße gebunden ist, so muß ich abermal fragen: wie man es zu bearbeiten denkt? So, daß man es kaum mehr bemerkt? daß es durch ganz fremde Einschnitte, durch nicht beobachtete Längen und Kürzen, durch gehäuftes Zusammenstoßen von Selbstlautern, durch ganz ungewohnte Verschlingungen so gut als zerstört wird? Eine solche Bearbei-

tung ist, glaube ich, möglich; aber wie verloren und thöricht wäre die Mühe, Verse zu machen, die mehr nicht als die Wirkung der Prosa thäten! Will man ein Sylbenmaaß, das wirklich Sylbenmaaß ist, und auch als solches bearbeitet wird, so wird es allemal seinen herrschenden Ton, seinen bleibenden Grundcharakter haben; und nun gebe man Acht, ob nicht die dramatische Darstellung, die Täuschung, dadurch verlieren werde? Daß dem epischen Dichter so ein Sylbenmaaß vortheilhaft seyn kann, ist außer Streit; auf ihn hat das Ganze der Handlung, das er so völlig übersieht, schon einen bestimmten bleibenden Eindruck gemacht: seine Seele befindet sich in einer gewissen allgemeinen Stimmung, die sich in den verschiedenen Theilen seiner Rede nur mehr oder minder äußert, aber sich doch immer erhält; und da er den Zuhörer in seinen eigenen Gesichtspunct stellen, ihn Alles nach seiner eigenen Art, mit seinen eigenen Empfindungen, will ansehen lassen; da er Freiheit hat, durch Zusammendrängen und Ueberhüpfen, Alles, was für den Vers zu kalt und zu gleichgültig wäre, zu vermeiden; da er, selbst wo er dramatisch wird, die Sprache seiner Personen in gewissem Maaße umformen darf, so kann dieser Eine bleibende Grundton des Werks bei ihm sehr zweckmäßig seyn. Aber wie kann er es bei dem dramatischen Dichter, da bei diesem die Personen selbst mit ihrem so verschiedenen Charakter und Interesse auftreten? da für diese Personen nur die Gegenwart helle, und die Zukunft, wenn auch nicht tiefe Nacht, doch nur unsichere Dämmerung ist? da sie also nie nach dem Eindruck des erst werdenden Ganzen, immer nur nach dem Eindruck einzelner Begebenheiten und Lagen empfinden können? da sie auch gewiß, eben wegen ihres so verschiedenen Charakters und In-

teresse, jede von dem Ganzen sehr verschieden würden gerührt werden? da sie ohnehin — — Doch was soll ich Gründe hier wiederholen, die ich schon im Obigen vortrug, und die überhaupt gegen alles Sylbenmaaß, also auch gegen das bildsame, gelten?

Nach diesem Allen glaube ich sagen zu dürfen: daß, bei übriger Gleichheit des Verdienstes, ein versificirtes Drama weniger Gedicht ist, als ein prosaisches; denn wenn, nach der besten Erklärung, das Wesen eines Gedichts in der sinnlichen Vollkommenheit der Rede besteht, so gehört doch wohl unstreitig zu dieser Vollkommenheit, daß Alles auf's genauste zusammenstimme? daß mithin auch der Numerus dem Inhalt der Worte, und dieser Inhalt der jedesmaligen Fassung der Seele, höchstgemäß sei? — Ich glaube noch weiter gehen und behaupten zu dürfen: daß ein Drama in Prosa schreiben, Erschwerung; es in Versen schreiben, Erleichterung der Arbeit sei. Wer sich an diese Gattung gewagt hat, der kennt das unendlich Schwere der Forderung: eine ganze ununterbrochene Folge von Empfindungen durch die Rede so zu schildern, daß jede ihren wahren Grad der Stärke, ihre gehörige Dauer, ihre richtige Nüance erhalte, und nirgend etwas Grundloses, nirgend eine Lücke, ein Sprung sei. Nun aber schlüpft mit dem Unnatürlichen des Verses so manches andere Unnatürliche durch; der Mangel gewisser Schattirungen, gewisser feiner Verschmelzungen und Vorbereitungen verbirgt sich; die Sprache wird unmerklich veredelt, und jene außerordentliche Schwierigkeit, immer die wahrsten, angemessensten, weder zu hohen noch zu gemeinen, weder zu starken noch zu schwachen Ausdrücke, zu finden, wird eben damit vermindert. Auch zerrüttet man in

dem Verse weniger auffallend die Ordnung, in welcher die Gedanken am wahrsten aus und auf einander entstehen, sich durchkreuzen, abgerissen werden, zurückkommen: eine Ordnung, die immer nur von dem wahrhaft begeisterten Genie gefunden, und nur von einem sehr feinen Gefühl vermißt wird. — —

Ich bin nicht so ungerecht gegen Ihren Scharfsinn, daß ich von diesem Raisonnement über den Numerus eine weitläufige Anwendung auf das Gebehrdenspiel machen sollte. Sie erinnern Sich ohne Zweifel der Parallele, in welche ich die sämmtlichen musikalischen Künste stellte: und so werden Sie Selbst die allgemeine Gültigkeit der von mir angewandten Grundsätze einsehen; werden erkennen, daß durch diese Grundsätze, zugleich mit dem Numerus, auch Spiel und Declamation so gut bestimmt werden, als Dinge dieser Art sich bestimmen lassen. Genau läßt sich hier freilich die Gränze nicht angeben; man kann weiter nichts, als vor den schon merklichern Ausschweifungen warnen, und das Genie zum Suchen des jedesmaligen Besten und Wahrsten veranlassen. Wo, wie hier, ein so unendlich mannichfaltiges Mehr und Weniger Statt findet, da sind natürlicher Weise alle Versuche zu völlig bestimmten Vorschriften vergeblich.

Acht und dreißigster Brief.

Ist es ironisches, oder ist es ernstliches Lob, daß Sie die Gründe, die ich dem versificirten Drama entgegengesetzt, für so fein erklären? Wenn Sie mir nur die Wahrheit dieser Gründe nicht läugnen, so mag immer Feinheit so viel als Schwäche heißen: ich erinnere Sie, daß der Numerus zur ganzen Wirkung des Drama nur ein einzelner Beitrag ist; daß so ein Beitrag schwach scheinen kann, ohne deßwegen unwirksam zu seyn; daß selbst die festeste Schnur nur ein Gewebe von Fasern ist, die die Hand eines Kindes zerpflückt, daß aber eben diese Fasern, in Eins verflochten, einen Herkules fesseln. Wohl untersucht, sind alle unsere mächtigsten Empfindungen, alle unsere lebhaftesten Vergnügungen, nichts als Resultate von Kleinigkeiten, deren jede an sich ohne Werth und Bedeutung scheint, aber darum nicht ist. — —

Daß mein Raisonnement wider die Verse Ihnen für die Oper so bange macht; das erklärt mir, was ich bisher nicht begriff: Ihre so eifrige, fast möcht' ich sagen, leidenschaftliche Vertheidigung des pantomimischen Schauspiels. Die Tonkunst ist für Sie die erste der Künste, und Sie erklären geradezu Ihre Verachtung gegen eine Kritik, die durch kalte Grübeleien eine so entzückende Kunst von der Bühne verbannen, und Ihnen eine Hauptquelle Ihres Vergnügens verstopfen wollte. Das

wäre nun freilich von der Kritik sehr lieblos; aber ist es denn auch von Ihnen liebreich, ihr so etwas zuzutrauen? ihr, die doch schon gegen die Pantomime so nachsichtig war, und von deren Gewandtheit und Gefälligkeit Sie hätten hoffen dürfen, daß sie, auch für die Oper, irgend eine kleine Distinction zur Hand haben würde? — Es ist wahr: wenn im Drama schon die ruhigern Sylbenmaaße und die rednerische Declamation verwerflich seyn sollen, so scheint es, daß die so charakteristischen lyrischen Sylbenmaaße und die höchstvollendete Declamation, der Gesang, es noch weit mehr seyn müssen. Aber dieser Gesang, der eben auch jene Sylbenmaaße nothwendig macht, hat so unendlich viel Süßes; er fesselt und bezaubert durch den wollüstigsten der feinern Sinne die Seele so sehr, versenkt sie so tief in den Genuß des Gegenwärtigen, daß man die Mißhelligkeit zwischen dem Ausdrucke und der auszudrückenden Seelenfassung, die Verwechselung des lyrischen Affects mit dem dramatischen, entweder nicht mehr bemerkt, oder sie doch nicht achtet. Die Wahrheit der Darstellung wird freilich geschwächt, und insofern auch die Wirkung; allein was auf dieser Seite verloren geht, wird auf der andern gewonnen; was an Wahrheit mangelt, wird durch Schönheit vergütet. Selbst das Abgeschmackte des Plans, das Uebelzusammenhangende der Begebenheiten, das ganz Verfehlte mancher Empfindungen, verbirgt sich; man wird das Grobe und Ungleiche des Fadens über den Perlen nicht inne, die der Tonkünstler an ihm aufgereiht hat. Mit einer so großen, so mächtigen Wirkung, ist die, welche das bloße Sylbenmaaß hervorbringt, durchaus nicht in Vergleichung zu setzen. Die vornehmste Kraft, wodurch es wirkt, ist seine Harmonie mit der Fassung der Seele; wo diese,

wie im Drama, fehlt, da bleibt nur das sinnliche Vergnügen übrig, welches regelmäßiger Fall und Klang dem Gehöre geben: und dieses Vergnügen ist viel zu matt, viel zu kalt, als daß es Wahrnehmung und Empfindung der mindesten Abweichung von der Wahrheit hindern, oder sie wieder gut machen könnte. — Sie werden sagen, daß es gleichwohl versificirte Stücke giebt, die eine nicht gemeine Rührung bewirken, und ich räume das ein; allein ich frage: was ist der Grund dieser Rührung? Ist es, wie in der Oper, das Falsche selbst, das an die Stelle des Wahren trat? oder ist es nicht vielmehr das, was dieses Falsche an der übrigen Wahrheit und Güte des Werks nicht hat verderben können? — Nehmen Sie der Oper ihr Falsches, und Sie haben ihre Wirkung vermindert; nehmen Sie es dem gesprochenen Drama, und Sie haben seine Wirkung erhöht. Das Ideal von beiden ist zu verschieden, um von einem auf das andere sicher schließen zu können. —

Sie waren unzufrieden mit meinem etwas kühnen Urtheil über das Drama der Griechen, und suchten die Versification desselben auch aus dem Grunde zu rechtfertigen, weil dieses Drama eine Art von Oper, und seine Declamation eine Art von Gesang gewesen. Ich hätte freilich dieses Umstandes erwähnen sollen, und ich würde mich dann — ob eben richtiger? steht dahin, aber doch sanfter und behutsamer gefaßt; ich würde den Griechen nicht das wahre volle Ideal eines Drama, nur das Ideal eines reinen, mit keiner fremden Kunst verbundenen, bloß durch sich selbst wirkenden Drama abgesprochen haben. Damit wäre denn immer der Satz, auf den es mir einzig ankam, bestanden: das Beispiel der Griechen hätte für uns nicht Gesetz seyn können; denn vielleicht war die Versifi-

cation nur in ihrem besondern Ideal gegründet, nur der mitverbundenen Kunst wegen nothwendig, und ward in dem Augenblicke, da man diese absonderte, nicht bloß überflüssig, sondern selbst schädlich. — Machen Sie mit dieser sanftern, bessern Wendung, was Ihnen gut dünkt; nur sprechen Sie mich völlig von dem Verdachte frei, als ob ich die Griechen hätte herabwürdigen wollen. —

Gegen die Allgemeinheit der Regel von der Mäßigung der Action, machen Sie zwei Erinnerungen, wovon ich die erste sogleich als völlig richtig erkenne. Der Schauspieler muß sich allerdings nach dem Dichter bequemen; und wenn einmal das Stück versificirt ist — ich möchte denn doch bestimmter sagen: wenn es in einem zu charakteristischen Sylbenmaaße versificirt, wenn mit dem Numerus zugleich der ganze Ton der Sprache überspannt ist — so muß freilich auch das Spiel, eben wie die Declamation, über die Wahrheit hinausgehen. Das Nehmliche sagte uns Diderot mit der Anmerkung: daß man auf der Bühne entweder alles übertreiben müsse oder nichts; das Nehmliche hatte auch ich im Sinne, da ich die tragischen Schauspieler der Franzosen durch ihre Dichter rechtfertigte, und einen Ekhoff wegen seiner zu großen Natur in gewissen strotzenden Charakteren tadelte *). Ein Widerspruch entsteht zwar immer durch eine solche Spannung der Action; aber er fällt doch weniger in die Sinne, ist einfacher, und ist aus beiden Ursachen unmerklicher, wenn wenigstens die ganze äußere Bezeichnung der Empfindungen zusammenstimmt, als wenn auch die Mittel zu dieser Bezeichnung, Worte, Rhythmus, Spiel, De-

*) Man s. oben Brief 7: Th. 1 der Mimik, S. 44.

clamation, eben so unter einander selbst im Streit sind, wie ein Theil derselben mit der Fassung der Seele. — Sie erkennen hieraus, daß der Gedanke gar nicht unglücklich war, lieber gegen die Versification, mit der so gern auch die übrigen Fehler verbunden sind und zum Theil verbunden seyn müssen, als so geradehin gegen ein gespanntes übertriebenes Spiel zu streiten. Ich habe das Uebel angegriffen, wo man es angreifen soll: an der Wurzel; und ich würde gefehlt haben, wenn ich meine Ermahnung nur schlechtweg an den Schauspieler hätte richten wollen, ohne sie zugleich und vorzüglich an den Dichter zu richten.

Ihre zweite Erinnerung beruht, wie ich glaube, auf einem Mißverstande. Die Beobachtung, daß bei gewissen Völkern eben das Natur ist, was bei uns Ueberspannung und Affectation wäre, trifft entweder nicht zum Ziele, oder wenn sie treffen soll, ist sie falsch. Giebt es denn, frag' ich, bei jenen lebhaftern Völkern, die Sie im Sinne haben mögen, keinen Unterschied zwischen Tanz, Rednergesticulation, und Spiel des Umgangs? keinen Unterschied zwischen Gesang, feierlicher Declamation, und Ton des Lebens? keinen zwischen Vers, erhöhtem Rhythmus, und leichtem gewöhnlichen Numerus des Gesprächs? — denn alle diese Dinge, wie wir gesehen, stehen in wechselseitiger Beziehung und Verbindung. Wenn es überall, und besonders bei feinern policirtern Völkern, jene Unterschiede giebt und geben muß, so folgt aus Ihrer Bemerkung keinesweges, daß nicht immer das wahre dramatische Spiel sich innerhalb gewisser Gränzen zu halten habe; es folgt nur, daß diese Gränzen nicht für jedes Volk dieselbigen sind; daß bei dem einen Alles feuriger, kräftiger, erhöhter, bei dem andern

Alles kälter, schwächer, herabgestimmter ist. Und das führt denn zu einer Bemerkung, die schon öfter gemacht worden, und die, außer dem angeführten, auch noch ganz andere Gründe hat: daß nehmlich der ganze Werth eines Schauspielers nur von denjenigen kann gefühlt und beurtheilt werden, unter denen und nach denen er sich gebildet hat, und daß er in seinem vollen Glanze nur auf vaterländischen, nicht auf fremden Bühnen erscheinen kann. — Ich nehme, wie Sie sehen, Ihre Erinnerung von dem wahren natürlichen Feuer gewisser Völker, nicht von dem falschen erkünstelten, das vielleicht in diesem und jenem Publicum Ton geworden. Was, aller Wahrscheinlichkeit nach, eben von der Bühne als Mißnatur ausging, das werden Sie doch nun nicht als wahre Natur der Bühne vorschreiben wollen? —

Ich schließe diese Reihe einzelner Erinnerungen mit noch Einer, die zwar Sie nicht veranlaßt haben, die aber hoffentlich Ihnen nicht mißfallen wird. Man hat gefragt: ob der geistliche Redner sich nach dem Schauspieler bilden, ob er Ton und Bewegung desselben nachahmen dürfe? und man hat über diese Frage noch neuerlich hin und her gestritten. Ich antworte darauf Ja und Nein, wie man will. Nein, insoferne Gedanken und Charakter in den meisten Rollen mit Gedanken und Charakter des geistlichen Redners durchaus nicht zusammenstimmen; und abermals nein, insoferne die beiden Gattungen, Drama und Rede, viel zu verschieden sind, als daß nicht auch die Action ganz verschieden seyn müßte. Die Personen des Drama tragen Gedanken vor, die eben jetzt erst entstehen; der Volkslehrer, Gedanken, die er vorhin schon durchdacht hat: jene sind in wirklicher äußerer Unruhe, und schwanken zwischen

Ideen und Empfindungen hin und her; dieser ist in äußerer Ruhe, und hat mit seinem Einen Gegenstande auch nur Eine bleibende Hauptempfindung, die er nach Wohlgefallen ausbilden kann. In Hamlet's Monolog über den Selbstmord ist der Gegenstand äußerst wichtig; die Stimmung der Seele ist ernst; Ton und Gebehrdenspiel haben Feierlichkeit und Würde: und warum würde denn gleichwohl dieser Ton, dieses Gebehrdenspiel sich nicht für den Lehrstuhl schicken? Darum nicht: weil Hamlet ganz in sich selbst versenkt ist, eben jetzt erst nachgrübelt, von Idee auf Idee, von Zweifel auf Zweifel geräth; und weil diese Situation nie die eines öffentlichen Lehrers seyn kann. — Allein ich antworte auch Ja, insoferne nehmlich im Schauspiel sich Stellen finden können, die vorher schon von den Personen durchdacht wurden, die ohne Störung und Unterbrechung in ihrem Zusammenhange vorgetragen werden, die also im Grunde eben so gut sind als Rede; und abermals ja, insoferne diese Stellen voller Würde, die Charaktere der Personen ernsthaft, edel, selbst erhaben seyn können. Die Ermahnungen, die der Hausvater des Diderot im zweiten Acte seiner Tochter und seinem Sohne giebt, sind solche vorher durchdachte, zusammenhangende Reden; sie haben zwar viel und innige Empfindung: aber wer wird auch Ton der Empfindung von den Lehrstühlen verbannen, und den geistlichen Redner zum bloßen kalten Moralisten umschaffen wollen? Genug, daß die Empfindung, die in jenen Reden herrscht, von der edelsten Art, und daß es ein weiser zärtlicher Vater ist, der diese Empfindung ausdrückt: ein Charakter, der mir unter allen, die ich kenne, der allerehrwürdigste scheint. Was kann also hier den geistlichen Redner hindern, das Theater zu seiner Schule, einen

vortrefflichen Schauspieler zum Gegenstande seines Studiums zu machen? Und wenn doch nur Viele einen Aufresne oder einen Ekhof gesehen hätten! wenn doch nur Viele fähig wären, das, was sie von einem solchen Manne sähen, zu fassen und nachzubilden! Ein bloßes unbedeutendes Händespiel bei Ton der Empfindung verlangen, heißt von dem Redner verlangen, daß er seinen Ton durch seine Bewegungen Lügen strafe; ausdrücken sollen seine Bewegungen immer, nur sollen sie gemäßigt, gesetzt seyn: und das waren, in dem angegebenen und andern ähnlichen Fällen, auch die eines Aufresne und eines Ekhof.

Neun und dreißigster Brief.

Die Regel von der Leichtigkeit des Spiels, oder wenn Sie lieber wollen, die Warnung vor Uebertreibung und Spannung, die ich bisher, vielleicht nur zu weitläuftig vorgetragen, hatte ihren Grund in dem Eigenthümlichen der dramatischen Gattung, die uns alles als werdend zeigt, und eben daher keine entschiedene bleibende Stimmung der Seele, kein Verweilen bei einerlei Empfindung, kein müßiges Ausbilden der Gedanken und Leidenschaften zuläßt. Hoffentlich werden Sie mich entschuldigen, wenn ich meine Vorschriften nicht auch auf die Unterarten dieser Gattung ausdehne; nicht auch davon rede, wie Trauerspiel, Lustspiel, Possenspiel, müssen vorgestellt werden. Da ich bis jetzt mich immer an das Allgemeinere hielt, so darf ich diese schon speciellere Untersuchung als außer meinem Plane liegend ansehen; auch hätt' ich den Unterschied des Komischen und Ernsthaften schon bei Betrachtung der einzelnen Ausdrücke mitnehmen, nicht bis zur Betrachtung ihrer Verbindung aufsparen müssen. Daß ich diese Materie gleich vom Anfange vermied; davon ist die wahre Ursache die: weil ich bei einigem Nachdenken inne ward, daß ich darüber nichts Neues, nichts Eignes, wenigstens nichts das der Rede werth wäre, würde vorbringen können. —

Wenn man, sagte ich, nicht überhaupt auf die Gattung, zu welcher ein Kunstwerk gehört, sondern auf seine besondere Beschaffenheit sieht, so kann man den Zusammenhang seiner sämmtlichen, oder die Verbindung gewisser einzelner Theile betrachten. Jene Betrachtung ist wieder zwiefach; denn das Ganze, worüber man unterrichtet seyn will, ist entweder das Stück, oder die Rolle. Dieses giebt die zwei Fragen: Was ist in Ansehung des Verhältnisses der einzelnen Rolle zur ganzen Anzahl der übrigen, und was in Ansehung des Verhältnisses einzelner Scenen zur ganzen Rolle zu beobachten? Sie merken wohl, daß ich abermals die Betrachtung nur auf das Theater einschränke, und auf kein anderes mimisches Kunstwerk Rücksicht nehme, als auf das Drama.

Auf die erstere der obigen Fragen antworte ich: daß der Schauspieler seine einzelne Rolle in die Verbindung aller hineinstudiren, die vom Dichter abgezielte Wirkung sowohl des ganzen Stücks, als der einzelnen Situationen fassen, und hieraus die wahre Haltung für seinen einzelnen Charakter finden, es sich bestimmen muß, welchen Grad des Ausdrucks er sich erlauben, wie weit er sich unter die Hauptpersonen hervorwagen dürfe. Ohne diesen sorgfältigen Rückblick auf's Ganze, ohne diese richtige Schätzung des Antheils, den die einzelne Rolle an dem Totaleindrucke hat, ohne diese freiwillige bescheidene Unterordnung, wird die Wirkung, wo nicht ganz vernichtet, doch wenigstens gestört und gehindert. Dieser Erfolg ist schon da sichtbar, wo durch das Spiel der verschiedenen Personen keine eigentliche Disharmonie der Empfindungen entstehen, nur der Ausdruck derjenigen geschwächt werden kann, auf die jetzt unsre Aufmerksamkeit vorzüglich geheftet seyn sollte. So z. B.

kann Horatio, wo er mit Hamlet zugleich das Gespenst erblickt, durch einen zu lebhaften heftigen Ausdruck unser Auge zwischen sich und dem Prinzen theilen, vielleicht auch ganz von diesem zurückziehen; selbst schon vorher, bei der ersten Erscheinung des Gespenstes, kann er den Ausdruck so sehr verstärken, daß er den Prinzen in die Nothwendigkeit setzt, entweder bloß das nehmliche Spiel zu wiederholen, oder es auch unnatürlich zu übertreiben.

Aber noch weit sichtbarer ist jener Erfolg, wo ernsthafte mit komischen Charakteren vermengt, muntere und rührende Scenen durcheinander geworfen sind. Auch wenn der Dichter sich noch so sorgfältig vor einer widrigen Mischung dieser Scenen gehütet, den immer unangenehmen Sprung vom edlen Ernsthaften auf's niedrige Possenhafte noch so geschickt vermieden hat, so kann doch der Schauspieler durch unzeitig angebrachte Lazzi ihm Alles zu Grunde richten. Eben jetzt z. B. geschieht eine rührende Erkennung: wir sind zur sanftesten, zärtlichsten, wollüstigsten Empfindung gestimmt; plötzlich hat eine der komischen Nebenpersonen den unglücklichen Einfall, uns durch eine lächerliche, zwar dem Charakter, aber nicht der Scene anpassende Grimasse zu zerstreuen: und sogleich sind Zärtlichkeit und Rührung bei allen Zuschauern dahin; bei dem gleichgültigern, weil er lacht, und bei dem empfindlichern, weil er sich ärgert. — Wird dieser Fehler in dem Stücke zu oft begangen, oder werden überhaupt die komischen Charaktere mit zu viel, die ernsthaften mit zu wenig Feuer gespielt, so wird die ganze Wirkung, auf die das Stück berechnet war, und die allein es vollkommen hervorbringen konnte, vernichtet. Der Dichter hatte das Komische nur hineingeflochten, um dann und

wann die Seele zu ermuntern, um rührende Scenen, die er folgen ließ, durch einen sanften Contrast mehr hervorzuheben: und so als leichte Nüancirung thaten die muntern Züge vielleicht die glücklichste Wirkung; aber Alles wird Wust und Unsinn, wenn die komischen Charaktere sich's in den Kopf setzen hervorzuglänzen, wenn die Nebenfiguren sich aus dem halberleuchteten Hintergrunde unter die Hauptfiguren in den Vorgrund drängen, ja wohl gar diese Hauptfiguren in den Hintergrund, in den Schatten zurücktreiben. Man sieht dann, und weiß nicht mehr was man sieht; man hat nur noch Malerei, aber kein Gemälde mehr vor sich; man erblickt einen wilden unordentlichen Haufen von Menschen, der sich zu keinen Gruppen verbindet; kurz, man vermißt das wesentlichste Erforderniß jedes Kunstwerks: Absicht, Einheit, Zusammensetzung.

Was den widrigen Eindruck dieser verfehlten Haltung des Ganzen noch widriger macht, ist die Hinzukunft eines andern Fehlers: wenn nehmlich der Schauspieler, um hervorzuglänzen, seinen Charakter nicht bloß übertreibt, sondern verfälscht. Auf den verschiedenen Bühnen, auf welchen ich bisher den Hausvater des Diderot habe vorstellen sehen, ist dieses noch immer mehr oder minder der Fall mit dem Comthur d'Aulnoi gewesen. Die Schauspieler schienen sich's zum Gesetz gemacht zu haben, diesen Charakter schlechterdings auf den Kopf zu stellen: und wenn Diderot einer solchen Vorstellung hätte beiwohnen sollen, er hätte, bei seiner Unkunde des Deutschen, nothwendig glauben müssen, daß man ihm seinen ganzen Comthur herausgeworfen, und zur Belustigung eines geschmackvollen Parterre, eine Art von Possenreißer hineingebracht hätte. Gleich mit dem Anzuge fing man die Umbildung an: statt

des simpeln Kleides mit einer glatten Tresse, das Diderot diesem Charakter allenfalls verstatten will*), war gleich der erste Schauspieler, den ich in dieser Rolle sah, auf eine lächerliche Art so über und über mit Golde beklebt, daß man kaum hie und da die Scharlachfarbe des Sammts erkannte. Der Mann hatte das volle Ansehen eines Bouffon, und was noch ärger war, auch das Spiel eines Bouffon. Aus dem schleichenden, hämischen, neckenden, schadenfrohen, über seine Tücke sich innerlich kitzelnden, nur dann und wann augenblicklich aufbrausenden Manne, der die ganze üble Laune eines Müßiggängers und eines Hagestolzen in sich vereinigt, ward ein herumtobender Poltrer, ein pöbelhafter Gesichterschneider, ein lauter, grimassirender Lacher; kurz, ein Mann, von dem es unbegreiflich war, wie er in so eine Familie, nur in so eine Gesellschaft kam, oder wie ihm irgend jemand mit Achtung begegnen konnte. Durch diese unglückliche Umschaffung verlor nicht allein der Charakter selbst; auch alle die Situationen verloren, in denen er vorkam: und da die in andern Scenen kaum erregten Empfindungen nicht gehörig unterhalten und fortgepflanzt wurden, so verlor natürlicher Weise das ganze Stück. Nur der Verdruß über den bittern, die Furcht vor dem heimtückischen, die Verachtung gegen den eingeschränkten, der Zorn über den triumphirenden Mann — Empfindungen, die auch da noch fortdauern müßten, wo wir uns des Lächelns oder selbst des Lachens nicht erwehren könnten, — nur diese und ähnliche Empfindungen passen in die Harmonie aller übrigen, dienen sie zu heben, zu

---

*) Man s. Dessen Theater, Th. 2, S. 313 der neuen deutschen Ausgabe.

verstärken, zu unterstützen; lautes Auflachen über Possen muß sie nothwendig sehr unangenehm unterbrechen, oder auch gänzlich zerstören.

Ich weiß wohl, daß zu diesem Hineindenken einer Rolle in die Verbindung mit den übrigen, zu diesem Gefühle der höchsten Wirkung des Ganzen, wodurch die Haltung der Theile bestimmt werden muß, zu dieser Erklärung jedes einzelnen Charakters aus der Gesellschaft aller, ein gewisser durchdringender tieferer Blick gehört, den die Natur nicht jedem, auch sonst talentvollen, Künstler verliehen hat, ja der vielleicht diejenige ihrer Gaben ist, womit sie am sparsamsten haushält. Aber eben das müßte, meines Bedünkens, das Hauptgeschäft jedes Vorstehers einer Bühne seyn, daß er den weniger einsichtsvollen Schauspieler leitete, ihn aus der Idee des Ganzen belehrte, ihm seine wahre Stelle in jeder Gruppe anwiese, ihn, wo er ausschweifen wollte, in Schranken hielte. — Doch freilich sind das nur Träume, so lange noch auf unsern meisten Bühnen entweder volle Anarchie oder ein unwissender Dictator herrscht, der weiter von keinem Berufe weiß, als für Alle zu gewinnen, und, nachdem es gut oder übel geht, die Gläubiger sich gedulden oder nicht gedulden, entweder für Alle zu verzehren oder sich für Alle einsperren zu lassen; es sind Träume, so lange auch der einsichtsvollste Directeur immer nur für Abwechselung, für Neuigkeiten sorgen, und wenn sich's bei der Probe des Stücks ergiebt, daß jeder seine Rolle nur einigermaßen gelernt hat, geschwinde zur Aufführung schreiten muß, freilich nicht um Beifall, aber um Brot zu haben; es sind Träume, so lange der Schauspieler, der sich nur einigermaßen fühlt, sich stolz der Belehrung entzieht, und sich einer Unterordnung schämt, ohne

die doch unmöglich eine Menge zusammenarbeitender Künstler etwas nur Mittelmäßiges, geschweige denn etwas Vortreffliches, leisten kann: so lange Jeder nur für sich glänzen, nur für seine Person beklatscht seyn will, mehr sich auf sein natürliches rohes Talent, als auf seine Ausbildung, seine Beurtheilung, zu Gute thut, und wenn nur die Menge Beifall giebt, auf das Achselzucken des feinern Kenners nicht Acht hat. —

So wie die einzelne Rolle in das Ganze des Stücks, eben so muß man die einzelnen Scenen in das Ganze der Rolle hineindenken. Auch hier wird die Vergleichung der Theile dem Schauspieler so manches Licht, so manchen Aufschluß geben, wird ihn über den wahren Sinn so mancher Stelle, und eben dadurch über den wahren Ton, womit sie zu sagen, über die wahre Nüance, womit sie zu spielen ist, unterrichten. Der wichtigste Vortheil wird aber auch hier wieder seyn, daß der Schauspieler sein Feuer gehörig vertheilen, hier es mäßigen, dort es verstärken, und so die wahre Haltung des Charakters herausbringen lerne. Eine Rede kann schon sehr lebhaft, sehr voll Affect seyn; aber in der und jener Scene folgt eine noch lebhaftere, noch affectvollere: und wenn nun da der Schauspieler auf jene allein sieht, sich von seinem Feuer hinreißen läßt und sie mit aller ihm möglichen Stärke vorträgt; woher will er die noch größere Stärke für die folgende Scene nehmen? Er wird entweder die Gradation gänzlich verfehlen, oder alle Gesetze der Schönheit, alle Regeln des Anstandes verletzen müssen. Beaumarchais hat schon vor der fürchterlichen Scene des vierten Acts, wo sich ihm Clavigo's ganze Verrätherei enthüllt, zu sehr heftigen Ausbrüchen Gelegenheit; besonders in der gleich vorhergehenden Scene, wo er am Busen Ma-

riens, die er in seinen Armen hält, feierlich zu Gott und allen Heiligen schwört, daß er sie an ihrem Verräther rächen wolle. Er sage diese Stelle zu wild, mit zu heftigem Feuer: und er wird Mühe haben, die nachfolgenden so viel stärkern, so viel erschütterndern Stellen gehörig gegen sie abzusetzen. Er wird Gefahr laufen, wenn er die ganze Erhöhung des Affectes ausdrücken will, eben so cannibalisch, und also für den feinern gesittetern Zuhörer eben so anstößig zu spielen, als er in der einen seiner Reden cannibalisch und anstößig spricht. — Doch muß auch die Furcht, sein Feuer zum voraus zu verschwenden, nicht allzuweit gehen: der Schauspieler muß nicht in allen übrigen Scenen matt bleiben, um die Hauptscene mit desto größerm Nachdruck herauszuheben. Ein solches zu weit getriebenes, zu geiziges Aufsparen des Feuers ist in der That Maxime gewisser Schauspieler; und ich selbst habe einmal die Rolle des Beaumarchais gar sehr verlieren sehen, weil sich der Schauspieler zu ängstlich auf die Hauptscene nach erhaltenem Briefe schonte. Selbst die obenerwähnte so empfindungsvolle Stelle an Mariens Busen ward mit einer Kälte des Tons, mit einer Gleichgültigkeit der Miene gesprochen, nach welcher man die gleichfolgende außerordentliche Hitze des Spiels nimmermehr hätte erwarten sollen. Freilich war nun der Schlag um so heftiger und gewaltsamer, aber er betäubte mehr, als er schmerzte; und ein Paar vorbereitende immer stärkere Schläge würden sicher größere Wirkung gethan haben, als dieser Eine.

Vielleicht, mein Freund, giebt es der praktischen Bemerkungen noch viele, die eben hier ihren Platz finden würden; allein nach unserm einmal gemachten Vertrage, müssen Sie schon zufrieden seyn, wenn ich nicht alle Fächer, die ich Ihnen baue,

auch fülle. In der That fällt mir auch jetzt keine Bemerkung bei, die entweder allgemein genug wäre, daß sie zu meinem Plane gehörte, oder wichtig genug, daß ich sie hineinziehen möchte. Indeß wird auch schon das Wenige, was ich gesagt habe, hinreichen, Sie über die Gültigkeit derjenigen Probe urtheilen zu lassen, die man uns als einzig für die Güte eines Stücks entscheidend angiebt, und die doch so äußerst zweifelhaft ist. Diese Probe soll nicht die Lesung, sondern die wirkliche Aufführung seyn. Allerdings die sicherste, die entscheidendste Probe, wenn wir nur erst Bühnen hätten, auf welchen es für jede Art von Charakteren Personen von vollkommnem Talent und vollkommner Beurtheilung gäbe; Bühnen, wo weder Unwissenheit, noch Sorglosigkeit, noch Parteilichkeit die Rollen unrecht vertheilten, und Jeder das, was er mit der sorgfältigsten Aufmerksamkeit durchdacht, mit der gewissenhaftesten Treue gelernt hätte, in seinem besten, glücklichsten Augenblick spielte. Aber wenn es Bühnen dieser Art nirgend als in Utopien, wenigstens sicher noch nicht bei uns giebt; wenn dem einen Schauspieler alles Talent fehlt, der andere an seinem unrechten Platze steht, wieder der andere nicht genug Gedächtniß oder nicht genug Beurtheilung hat; wenn bald Einer, bald Mehrere, bald Alle, die Harmonie des Schauspiels zerreißen, die abgezielte Wirkung des Ganzen verdrehen, vernichten; wenn, nach einer so häufigen Erfahrung, ein und dasselbe Stück auf zwei verschiedenen Bühnen sich durchaus nicht mehr ähnlich sieht, oder von eben den Zuschauern, die es vor zehn Jahren nicht ausspielen ließen, jetzt mit lautem Beifall bis in den Himmel erhoben wird: werd' ich da Unrecht haben, wenn ich die Probe des Lesens der Probe der Aufführung ohne Be-

denken vorziehe? Nur muß freilich der Leser, dessen Urtheil entscheiden soll, ein Mann von eben so lebhafter Phantasie als feinem Gefühl seyn; ein Mann, der immer im Geist auf der Bühne ist, die Personen sich nicht bloß denkt, sondern sie vor sich sieht, und gleichsam in ihrem Namen jede Rolle so spielt, wie sie nach der Idee ihrer Vollkommenheit gespielt werden müßte. Es ist eine Bemerkung, die schon sonst gemacht worden: daß manches Stück nur darum so wohl sich ausnimmt, weil seine Mittelmäßigkeit sich so ganz zur Mittelmäßigkeit der Schauspieler paßt, manches nur darum zu Grunde geht, weil Garricks oder Ekhofe erfordert würden, um es ganz zu verstehen und zu fühlen *). Wär' es aber nicht äußerst ungerecht, wegen der Eingeschränktheit der Schauspieler, den vortrefflichen Dichter hinter den mittelmäßigen zurücksetzen zu wollen? Wär' es nicht eben so ungerecht, als die göttlichste Composition eines Bach zu verwerfen, weil ein Stümper uns die Ohren damit zerreißt, und ihr irgend ein Alltagsstück vorzuziehen, weil das auch der mittelmäßigste Spieler herausbringt?

---

*) Noch andere Gründe giebt davon Lessing an: Hamb. Dramat. Th. 1, S. 104. (Schriften, Bd. 24, S. 195.)

Vierzigster Brief.

So gar leicht, als die Beantwortung der vorigen Fragen, wird uns wohl die Beantwortung der letzten nicht werden: derjenigen, mein' ich, die sich auf den Zusammenhang der kleinern Theile einer Rolle, der einzelnen Reden, bezieht.

Die erste sich hier darbietende Bemerkung ist: daß man in Stellen, welche Malerei erlauben, auf die Hauptzüge merken, nur diese durch das Gebehrdenspiel darstellen, oder vielmehr die andern bestimmenden Nebenzüge mit jenen Hauptzügen zusammenfassen, nicht sie trennen, nicht sie einzeln angeben muß. Ohne Beobachtung dieser Regel, verliert nicht bloß die Wahrheit, sondern auch die Schönheit des Spiels; es wird nicht nur unnatürlich, sondern auch kraus, überladen, verwickelt. Ich machte schon ehemals eine ähnliche Bemerkung für die Composition des Gesanges *), und ich hätte sie eben so gut auf die ganze Kunst der Declamation erstrecken können. Wenn die Sprache, aus Unvermögen Alles zugleich zu sagen, die Gedanken in Theile zerlegt, die Bilder in einzelne Züge auflöst, so faßt dagegen die Imagination auf einmal das Ganze, hält sich an die Hauptidee, in welcher sich alle übrigen sammeln, und sucht nur von dieser das Bild oder den Eindruck durch Ton

*) Ueber die musik. Malerei, S. 42 (jetzt Bd. 4, S. 155 f.).

und Gebehrdenspiel darzustellen. Der Gedanke vom „Cäsar, „dessen Antlitz den Mörder liebreich straft" *), wird uns zwar von dem Dichter in mehreren Worten gegeben; aber er ist dennoch nur Einer: das Strafende ist mit dem Liebreichen des Blicks, und beides mit der Richtung desselben auf den Mörder innig verbunden, und muß eben so verbunden in Ton und Gebehrde ausgedrückt werden. Es wäre lächerlich, oder mehr als lächerlich, läppisch, jedem dieser Worte seinen eigenen Ausdruck zu geben, die Idee des Mörders mit einem rauhen Mißlaut der Wuth, des Liebreichen mit einem sanften leisen Lispeln, des Strafens mit einer ernsten Festigkeit des Tons zu bezeichnen; erst die Faust gleichsam zum Dolchstoße mit grimmigem Blick zu erheben, dann die Hand mit gerührter liebevoller Miene vorwärts zu strecken, dann sie wieder strafend emporzuheben und auf der Stirne den strengen Ernst des unerbittlichen Richters zu zeigen. Eine so schnelle Folge so entgegengesetzter Ausdrücke wäre auch schon darum verwerflich, weil die Phantasie, wie biegsam und mächtig sie immer sei, doch weder biegsam, noch mächtig genug ist, um der Seele so ganz verschiedene Fassungen unmittelbar hinter einander zu geben. Ein so plötzlich abgeändertes Spiel kann nie etwas mehr als Kunst, und zwar mißverstandene verfehlte Kunst seyn: denn echte vollendete Kunst entfernt sich nie von der Natur; sie stellt sie getreu so dar, wie sie ist, aber freilich in Graden der Vollkommenheit, worin sie uns nur sehr selten, nur in ihren glücklichsten Augenblicken, erscheint.

Was ich hier sage, berührt schon die Hauptregel von der

---

*) Ramler an B. Rode, Ode 12, zu Anfang.

Continuität des Spiels, und zwar den wichtigsten, merkwürdigsten Punct derselben. Ehe ich diesen ausführe, lassen Sie mich von den mehreren Regeln, die jene Hauptregel befaßt, einige der leichtesten kurz voranschicken.

In der Rede giebt es, wie bekannt, mehrere Unterbrechungen, Stillstände von bald längerer, bald kürzerer Dauer, während welcher wir den Gemüthszustand der Personen nur errathen, nicht hören. Im Gebehrdenspiel giebt es dergleichen Stillstände nicht: das Auge hat in einem fort, mit den Personen selbst, auch den Ausdruck ihrer Gesinnungen, ihrer Empfindungen vor sich; jeder Anblick in jedem Moment ist bedeutend, sei es durch wirklichen Ausdruck eines bestimmten Affects, oder selbst durch Ruhe, durch Gleichgültigkeit, durch Zerstreuung. Gleichgültigkeit und Zerstreuung müssen also nie dem Schauspieler, immer der vorgestellten Person gehören; sind sie dieser, nach ihrem Charakter und ihrer Lage, unnatürlich, so ist die kleinste Pause im Ausdruck Pause in der Illusion, und die Illusion, die das Leben des Stücks ist, darf nicht zu oft durch Ohnmacht unterbrochen werden, oder es ist Gefahr, daß sie hinstirbt. Der Schauspieler hüte sich daher, daß er, nach gesprochener Rede, sich nicht bis zum nächsten Merkworte vernachlässige; er bedenke, daß wir mit eben dem Auge, welches wir auf die jetzt redende Person richten, auch auf ihn einen spähenden Seitenblick werfen: und vor allem hüte er sich, daß er nicht müßig in Parterre und Logen umhergaffe! Alles Uebrige, was er vornimmt, kann, nach Beschaffenheit der Umstände, seiner Rolle gemäß, kann dem Charakter natürlich seyn; dieses Einzige ist in keinem Falle natürlich: denn die Zuschauer sind für die handelnden Personen

schlechterdings nicht gegenwärtig, nicht in der Welt. „Man „muß sich, sagt Diderot*), an dem Rande der Bühne eine „große Mauer vorstellen, durch die das Parterre abgesondert „wird; man muß spielen, als ob der Vorhang gar nicht auf„gezogen würde."

Mehr noch, als dem zu dreisten Schauspieler, möcht' ich die Idee dieser Mauer dem zu furchtsamen wünschen: er würde dadurch vor einer gewissen Steifigkeit der Bewegungen, vor einem gewissen zu Abgesetzten, zu Vereinzelten, zu Maschinenmäßigen des Spiels bewahrt werden, das nicht minder gegen die Wahrheit, als gegen die Grazie ist. Jede Folge von Veränderungen, die keine merkliche Bewegung der Seele bewirken, muß überall durch gewisse mittlere Zustände und Veränderungen fortgehen: es mag nun Ruhe auf Thätigkeit, oder Thätigkeit auf Ruhe, oder eine Thätigkeit auf die andere folgen. Um ein Beispiel nur von dem letztern Falle zu geben, — denn ich erinnere mich, über diese Materie schon sonst gesprochen zu haben**), — so denken Sie Sich einen Menschen, der das Gespräch mit seinem Mitunterredner abbricht, nicht weil er durch irgend einen äußern Vorfall abgerufen, an irgend ein vergeßnes wichtiges Geschäft plötzlich erinnert wird, sondern weil die Materie des Gesprächs sich erschöpft, das Interesse daran erstirbt; wird dieser Mensch bis zum letzten Worte seine anfängliche Richtung behalten, und sich dann auf einmal zum Weggehen umdrehen? Oder wird er nicht vielmehr beide verschiedene Richtungen durch eine gewisse mittlere

*) Theater: angef. Ausg. Th. 2, S. 250.

**) Man s. Brief 10: Th. 1 der Mimik, S. 72.

Richtung zusammenhängen, verschmelzen? Wird er nicht, vor geendigter Rede, schon Anstalten zum Weggehen machen, die vorletzten Worte in halber Wendung gegen den Mitunterredner hin, die letzten noch mitten im Abgehen sprechen? — Die Seele gleitet hier von der Idee des noch dauernden zur Idee des geendigten Gesprächs, von der Idee des Bleibens zur Idee des Weggehens gemach und stufenweise hinüber, so daß sie allmählich, wie sie die eine faßt, die andere verläßt; und eben so sanft, eben so allmählich müssen natürlicher Weise auch die zustimmenden körperlichen Veränderungen sich an einander hängen.

So sehr dieses anders ist, wo der Mensch durch irgend einen unerwarteten sinnlichen Eindruck, durch irgend ein der Phantasie sich plötzlich darbietendes Bild, aus seiner Ruhe geweckt wird, so werden Sie doch nie finden, daß gleich im ersten Augenblicke eine ganz bestimmte Richtung der Thätigkeit, ein ganz entschiedener einfacher Affect, der Begierde, des Abscheues, des Vergnügens, des Mißfallens, entstände. Wie der Verstand, wenn er statt einer Idee, mit der er sich als Wahrheit beruhigt hatte, die ganz entgegengesetzte annehmen soll, nothwendig erst durch den Zweifel hindurch muß, so muß das Herz, wenn es aus seiner Ruhe in irgend eine bestimmte Leidenschaft plötzlich soll versetzt werden, nothwendig erst durch einen Zustand der Verwirrung hindurch. Dieser Zustand kann länger oder kürzer anhalten, kann in gewissen Fällen so schwach und unbedeutend seyn, daß man ihn kaum bemerkt; aber nach allen Beispielen, so viel mir ihrer vorschweben, kann er nie fehlen. Denken Sie Sich den Affect, in den die Seele gerathen soll, nur in einem höhern Grade der Stärke, der Lebhaftigkeit; und Sie werden finden, daß allemal der Gegen-

stand, der ihn bewirkt, in dem ersten Augenblick eine Art von Schrecken erregt: angenehmes oder widriges, nachdem der Affect entweder Zorn oder Furcht oder Freude oder irgend ein anderer ist, das gilt gleich. Schrecken aber ist allemal mit Erstaunen, also mit einer Art von Unglauben, von Unentschiedenheit, von Hin- und Herschwanken der Seele, verbunden; und wie schnell auch dieser Unglaube sich verlieren, wie bald das Schwanken den Ueberschwung nach dieser oder jener Seite hin gewinnen mag, so muß doch immer, bis es geschieht, ein Augenblick Zeit verstreichen, und eh' es geschieht, kann unmöglich in der Seele bloße Rettungsbegierde oder bloßer Zorn, oder irgend sonst eine reine Empfindung herrschen. Daher denn auch das erste augenblickliche Stillstehen, Anstarren, Taumeln, Hin- und Herwenden jedes Erschrockenen; das sich, bei geringern Graden, in ein unmerkliches Verweilen, nach einem kleinen gleich unmerklichen Zusammenfahren, verwandelt.

Kehren Sie den Fall, von dem hier die Rede war, um; lassen Sie Affect den Zustand seyn, aus welchem sich die Seele zur Ruhe, zum Gleichgewicht zurückfinden soll: und Sie erkennen sogleich, daß hier der Uebergang anders nicht, als durch ein allmähliches Sinken und Abschwächen der Empfindung, geschehen kann. Auf eine nur etwas lebhafte Regung kann nicht sogleich volle Stille, auf eine heftige Erschütterung nicht sogleich ein Zustand folgen, der sich schon merklich der Ruhe nähert. — Vermuthlich erinnern Sie Sich noch einer Stelle in Zemire und Azor, wo die Ungeschicklichkeit des Schauspielers, der plötzlich aus Empfindung in ruhigen kalten Gehorsam überging, Ihnen so außerordentlich auffiel. Zemirens Vater, der entschlossen ist dem Ungeheuer lieber sich

selbst, als eines seiner Kinder zu übergeben, bereitet sich mit schwerem Muthe zur Abreise, und will nur noch seinen Töchtern ein Zeugniß der Liebe mit einem kurzen Worte der Ermahnung zurücklassen. Er fordert Feder und Dinte. Ali, der ihm so eben mit der furchtsamsten wehmüthigsten Miene von dem gefahrvollen Entschlusse abrieth, hört kaum den Befehl seines Herrn, der doch so sanft, mit so ruhiger Stimme gesprochen wird, so ist aller Ausdruck von seinem Gesichte wie weggehaucht: er geht mit dem Schalle des Worts, ohne das mindeste Zaudern, ohne das kleinste Achselzucken des Leidens, ohne die ersten Schritte nur um ein weniges anzuhalten oder einen Blick nach seinem Herrn zurückzuwerfen, gerade vor sich weg in das Seitenzimmer, um das Befohlene herbeizuschaffen. Ein so schnelles Aufhören der Empfindung, ein so plötzliches Uebergehen zur vollen Gemüthsruhe, schien Ihnen mit Recht bis zum Lächerlichen possierlich. — Aber eben das, was von der vollen Gemüthsruhe gilt, gilt bei heftigern gewaltsamern Affecten auch von einem schon zu merklichen Grade der Ruhe. Auch wenn dieser zu plötzlich auf den Sturm der Leidenschaft folgt, vermissen wir zu unserm Verdrusse das Stetige, das Allmähliche, das hier überall Gesetz der Natur ist.

Lassen Sie einen stolzen edlen Mann auf eine höchst empfindliche Art an seiner Ehre gekränkt, und seine ganze Seele zu der wildesten Wuth empört seyn! So sehr er in dieser Lage nach Rache dürstet, so augenblicklich er sie an dem Niederträchtigen nehmen würde, wenn er ihn vor sich hätte, so kann er doch unmöglich, in dem ersten bittersten Gefühl seiner Kränkung, schon einen weit aussehenden Plan oder nur überhaupt einen Plan dazu machen. Dieser Plan möchte so leicht und

so einfach seyn, als er wollte; er würde dennoch einen Grad von Besonnenheit, von Gemüthsfassung voraussetzen, dessen der Beleidigte jetzt noch unfähig ist. Es müssen nothwendig, nach dem ersten Ausbruche seines Affects, wenigstens Augenblicke verstreichen, eh' er von der Art, wie er seine Rache ausführen will, nur irgend eine Idee fassen kann. — Otto von Wittelsbach hat jetzt eben den verrätherischen Brief Kaiser Philipps gehört; der unterschriebene Name des Treulosen tönt ihm kaum in die Ohren, so fährt er wüthend auf, und bricht in die fürchterlichen Worte aus: „Philipp sei das Jubel„geschrei der Hölle, wenn ein Undankbarer verdammt wird!“ *) Die unmittelbar folgenden Worte: „Gieb mir den Brief!“ wenden sich an den ehrwürdigen Friedrich von Reuß, und scheinen schon mit Aussicht auf irgend eine mögliche Art von Rache gesprochen zu werden. Fragen Sie nun Sich Selbst, was Ihnen besser gefallen würde: daß der Schauspieler diese Worte eben so unmittelbar, als sie auf dem Blatte folgen, nach jener Rede herausstieße? daß er sogleich nach der Erschütterung, womit er die schrecklichste Verwünschung aussprach, die Wildheit seiner verzerrten Züge milderte, und die Hand zum Hinnehmen des Briefes ausstreckte? Oder daß er vorher eine kleine, wenn auch noch so kurzdauernde, Pause machte, ein Paar heftige große Schritte umherginge, und dann erst jene Worte sagte, die gleichsam ein kurzes Wiederaufleben der Besonnenheit sind? Diese Besonnenheit selbst möchte dann, so bald sie wollte, wieder verschwinden; ihre längere Fortdauer wäre sogar gegen die Natur, gegen die Wahrheit: es wäre

*) Act 3, S. 112.

widersinnig, daß die heftigste aller Leidenschaften so gar schnell sollte verbraust seyn, ohne in neuen Gluthströmen wieder hervorzubrechen. — —

Das Bisherige betraf die ununterbrochene Fortsetzung des Spiels, die Verbindung mehrerer ruhiger Thätigkeiten, den Uebergang aus der Ruhe in den Affect, und zurück aus dem Affect in die Ruhe. Was wir jetzt noch zu untersuchen haben, ist die oben schon berührte Hauptfrage von der Verbindung mehrerer leidenschaftlicher Bewegungen. Ob ich diese Frage deutlich und befriedigend werde beantworten können, das steht dahin; aber davon halte ich mich überzeugt, daß die Antwort, wenn sie sich geben ließe, für den Schauspieler von Nutzen seyn müßte. Sie würde ihn, denk' ich, so oft über die wahre Nüance, über den wahren Grad des Ausdrucks belehren; würde ihn so oft an die Nothwendigkeit einer Pause erinnern, und ihm mit der Dauer derselben ungefähr auch die Folge der Bewegungen angeben, womit er sie auszufüllen hätte; würde ihn auf die Erfindung des richtigen Zwischenspiels während der Reden seines Mitspielers führen: da diese Reden nicht selten so lang sind, oder doch so ganz verschiedene Gesinnungen veranlassen, daß unmöglich das Zwischenspiel bloße Fortsetzung des vorhergehenden Ausdrucks seyn kann. Dieser letzte Nutzen würde sich vorzüglich bei der Aufführung versificirter Trauerspiele zeigen, deren Dialog auch dadurch so unnatürlich ist, daß die Reden der Personen fast immer zu viel enthalten, zu weit ausgesponnen, zu lange fortgesetzt werden.

Ein und vierzigster Brief.

Es kömmt, sagen Sie, bei der Schnelligkeit, womit eine Flamme emporschlagen und wieder verschwinden soll, auf die Beschaffenheit der Materie an, die der Funken ergreift. Die eine ist wenig oder gar nicht brennbar; die andere ist feucht; die dritte ist feuerfangend. Wird es nicht eben so bei der Schnelligkeit, womit eine Leidenschaft sich erzeugen und wieder ersterben soll, auf den Umstand ankommen, wie sehr oder wie wenig die Seele, nach ihrem allgemeinen Charakter oder nach ihrer jedesmaligen besondern Lage, für die Leidenschaft gestimmt ist? — Dieser Gedanke an sich ist sehr einleuchtend wahr; allein ich zweifle, daß Sie damit den möglichen ganz unmittelbaren Uebergang aus Gemüthsruhe in lebhaftere bestimmte Affecten werden beweisen können. Wenn in den dunklern Gegenden der Seele, uns selbst vielleicht unbewußt und Andern unmerklich, sich schon nahe Dispositionen zur Erzeugung gewisser Affecten finden; wenn der Mensch schon heimlich zur Freude, zur Traurigkeit, zum Verdruß, zu irgend einer andern Empfindung aufgelegt ist, so wird er sie freilich auf den ersten Anlaß, und vielleicht augenblicklich, mit einer sichtbaren Lebhaftigkeit äußern. Aber dann ist ja die Bedingung, die ich voraussetzte, die völlige Seelenstille, nicht mehr vorhanden; die angenommene Ruhe ist ja nur Täuschung, nur Schein, und

der ganze Uebergang geschieht ja nur von einem geringern zu einem höhern Grade.

Doch vielleicht ist es eben dies, was Sie mit Ihrem Einwurfe sagen wollen. Vielleicht ist der eigentliche Sinn desselben: daß volle Gemüthsruhe, volles Gleichgewicht der Seele, eine Idee ist, der kein wirklicher Zustand entspricht; daß Lage oder Charakter immer schon eine geheime Aufgelegtheit zur Erzeugung gewisser Affecten hervorbringen, und daß diese Aufgelegtheit anders nichts als das schon Vorhandenseyn gewisser unmerklicher Regungen seyn kann, die, wenn sie mehr Nahrung, Leben, Fülle gewinnen, zu eigentlichen wahren Affecten werden. In dieser Idee, wenn es wirklich die Ihrige ist, bin ich völlig auf Ihrer Seite; der Zustand des ganz unentschiedenen Gleichgewichts ist auch mir bloßer Schein: allein in Untersuchungen, die sich so ganz vom Scheine nähren, glaubt' ich den Schein eben nicht verlassen zu dürfen. Indeß, wenn es Ihnen so besser dünkt, so setzen Sie überall statt Gemüthsruhe: unmerkliche Seelenregung; und ziehen Sie dann das, was von jener gesagt wurde, zu der jetzt folgenden Lehre von der Verbindung mehrerer leidenschaftlicher Bewegungen.

Diese mehreren Bewegungen können nur eins von beiden seyn: einartig, oder verschiedenartig. Sind sie das erstere, so liegt der ganze Unterschied zwischen ihnen bloß in Stärke und Schwäche; und die möglichen Arten ihrer Verbindung sind: Anschwellen und Abnehmen. Das Abnehmen, wenn es durch allmähliches Zurücksinken zur Ruhe geschehen soll, haben wir schon betrachtet; wenn es durch Zwischenkunft anderer Affecten soll bewirkt werden, gehört es in die Lehre von der Verbindung fremdartiger Empfindungen: mithin bleibt hier nichts,

als die Betrachtung des Anschwellens, übrig. Soll dieses durch unmerkliche Grade geschehen, so ist die einzige Erinnerung, die man dem Schauspieler geben kann: daß er die wesentlichsten, eigensten Züge jedes Affectes merken, und eben durch Verstärkung von diesen die Erhöhung bezeichnen muß. Soll es plötzlich, durch Ueberhüpfung mehrerer Mittelgrade, geschehen, so kömmt die zweite Erinnerung hinzu: daß sich hier in der Seele, eben wie bei dem Uebergange aus scheinvoller Gemüthsruhe, ein mittlerer Zustand der Verwirrung findet, und daß, in dem Falle einer zu merklichen Entfernung zwischen den Graden, auch das Gebehrdenspiel diesen Zustand durch eine Miene des Erstaunens, durch ein kleines Zurückfahren, durch irgend sonst eine Bewegung, andeuten muß. Ich erläutere Ihnen beides durch ein Beispiel, das ich nicht erst erfinden, das ich nur ganz so hinschreiben darf, wie ich es sah, und das Ihnen um so mehr gefallen wird, da es abermals aus Ihrem Lieblingsschauspiel, aus Otto von Wittelsbach, ist.

Friedrich von Reuß hegt Verdacht gegen die Redlichkeit Philipps; Pfalzgraf Otto, so wenig seine eigene Rechtschaffenheit ihn noch Arges muthmaßen läßt, will gleichwohl den Brief, den ihm Philipp an den Polenherzog mitgab, gelesen haben. Der Pfalzgraf selbst, wissen Sie, kann nicht lesen, so wenig als sein Stallmeister Wolf. Ritter Friedrich setzt sich hinter einen Tisch, Otto zur Seite; das Ohr hat er gegen den Ritter hingebeugt, und sein Blick ist ein wenig geschärft; sonst sind Mienen und Stellung noch völlig ruhig. Er hat jetzt noch weit mehr Zutrauen, als Verdacht, gegen den Kaiser; der Unwille, der sich an den größern Verdacht

bald anhängen würde, kann noch zu keiner Kraft bei ihm kommen; sein Ausdruck ist noch ganz der reine Ausdruck der Neugier, der ernsten Aufmerksamkeit (s. Fig. 52.). — Der Ritter

Figur 52.

liest, und gleich zu Anfange des Briefes kommen Stellen vor, die eben nicht beleidigen, aber befremden: der Kaiser hatte andere Worte, als jetzt der Ritter, gelesen; die Aufmerksamkeit wird also natürlicher Weise schon weit höher gespannt. Nach einem sichtbaren Erstaunen, womit Otto die Worte begleitet: „Was? Steht's so da? Der Kaiser las nicht so"; nach einem kleinen Kopfschütteln der Verwunderung, drängt er sich nun schon weiter an den Ritter hinan; bringt sein Ohr dem

Munde desselben schon näher, gleichsam um den Tönen ihren Weg zu verkürzen und sie sicherer und schneller zu haschen; zieht die Augenbraunen schon merklicher zusammen, und zeigt in allen seinen Muskeln mehr Kraft, mehr Spannung (s. Fig. 53.).

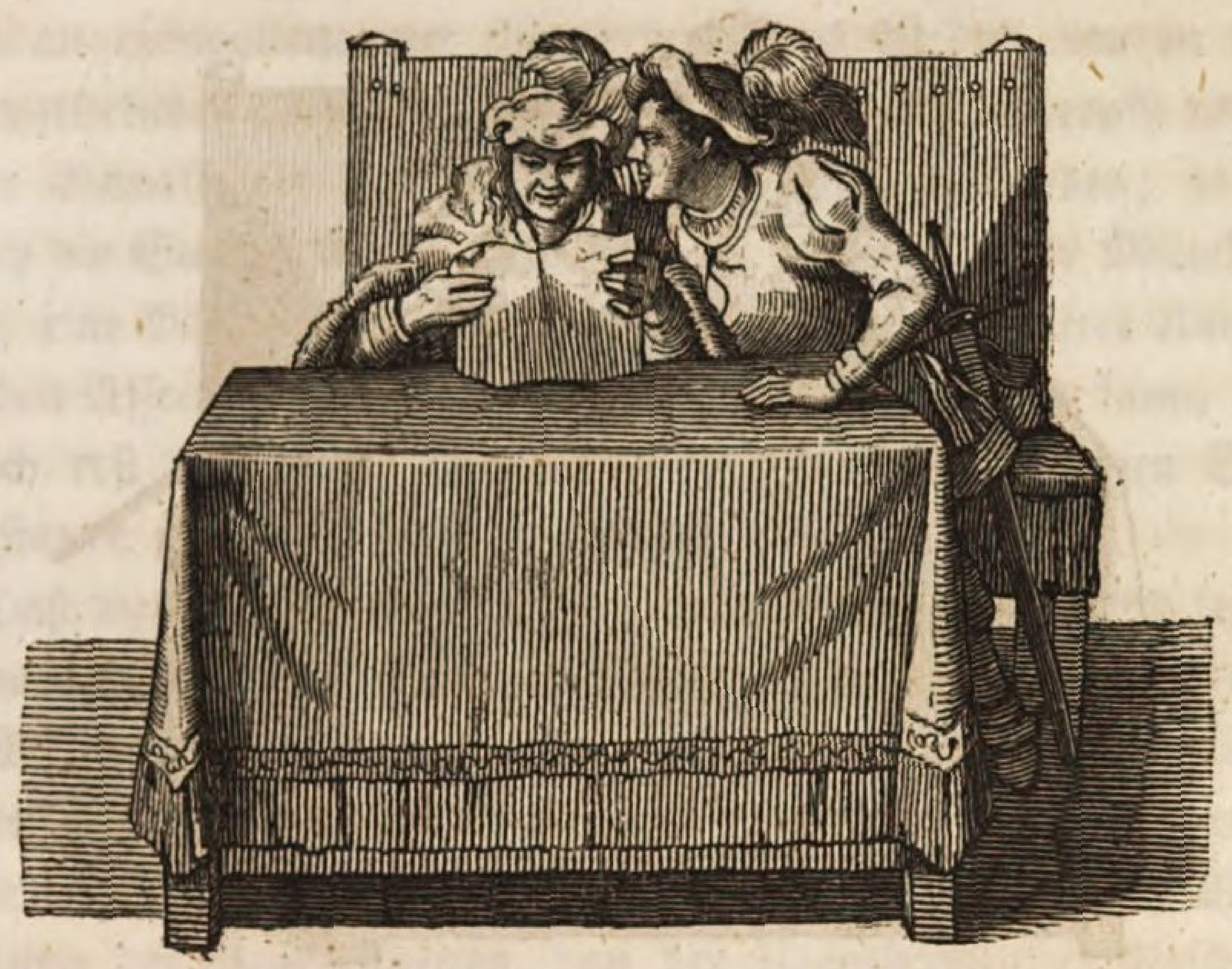
Figur 53.

— Nach noch einem Satze, der in Ansehung der Aufmerksamkeit eben nichts ändert, folgt nun die verrätherische geheime Warnung: daß der Herzog von Polen dem Otto keine eigne Macht vertrauen, vielweniger ihn mit der Hand seiner weltberühmten schönen Tochter beglücken solle. Dieser Zug des verworfensten, niederträchtigsten Undanks erschüttert, je minder er sich erwarten ließ, desto tiefer fährt er durch's Herz; das dreimalige „Ha!" des Pfalzgrafen ist gleich sehr Ausruf wil-

der Wuth, als des höchsten Erstaunens; sein Auge ist nun weit aufgerissen, die Faust geballt, die Stirn gerunzelt; es wird ihm schwer, sich auf seinem Sitze ruhig zu halten. Was ihn noch einzig daran fesselt, ist die jetzt unendlich verstärkte Begierde nach vollem Aufschluß der Sache: eine Begierde, die kaum dem Ritter zu seinem eigenen Erstaunen Zeit läßt; denn wie hitzig spornt ihn der Pfalzgraf durch sein öfteres: „Weiter! Lies weiter!" zur Eile! Die Nähe des Ohrs an dem Munde des Ritters genügt nun Otto nicht mehr; er blickt dem Alten stier und unverwandt in's Gesicht, gleichsam um die Töne unmittelbar von den Lippen wegzuhaschen, oder vielmehr um die Worte, noch ehe sie gesprochen werden, schon aus den Mienen zu lesen. Auch greift er, nach der Bemerkung: daß ein sehr interessirter Zuhörer immer gern den Mitunterredner faßt*), mit der einen Hand auf die Schulter des Ritters (s. Fig. 54.). — Das Erstaunen Otto's kann nun kaum mehr geschwellt werden; aber seine Wuth kann es, selbst seine Begierde zu wissen kann es. Wenn schon die Warnung des Kaisers an sich selbst höchst beleidigend war, so ist es die Ursache, die er angiebt, noch mehr: das zu stolze, zu Aufruhr und Zwietracht geneigte Gemüth des Pfalzgrafen. So wie diese Worte gesprochen werden, ist Otto schon herunter von seinem Sitze; den Ritter bloß an der Schulter zu fassen, ist ihm nun allzuwenig: er schlingt ihm den ganzen rechten Arm um den Hals, indem der linke die geballte Faust auf den Tisch stützt; auch dünkt ihm jetzt der Blick in's Gesicht des Ritters ein noch zu langsames Befriedigungsmittel für seine Neugier:

*) Brief 15: Th. 1, S. 118.

Figur 54.



ohne zu bedenken, daß er selbst nicht lesen kann, starrt er, mit dem Ausdruck der höchsten Sehnsucht und der empörtesten Wuth, geradezu in den Brief hinunter (s. Fig. 55.). — — Ich weiß nicht, ob für Andere diese Beschreibung klar oder lebhaft genug wäre, um sie die ganze Richtigkeit der Gradation, die ganze Wahrheit des Fortschritts durch alle die kleinsten Bewegungen, fühlen zu lassen; für Sie, hoff' ich, soll sie es seyn, da Sie durch eigene Wiedererinnerung die Mängel derselben so leicht ersetzen können. —

Eben so, wie von niedern zu höhern Graden eines Affects, geht man aus Affecten des Anschauens in die ihnen verwandten Begierden über: denn auch dieser Uebergang ist im Grunde

Figur 55.

nichts als Wachsthum durch Grade, als Stufenfolge. Der Verdruß kann zu schwach seyn, um als Zorn in Thätigkeit auszubrechen; die Liebe, zu sehr bloße Rührung, um ein sichtbares Streben nach Vereinigung zu bewirken; das Leiden, noch zu stumpf, zu gemäßigt, um entweder rastlos umherzuschweifen oder sich gewaltsam an dem Menschen selbst zu vergreifen. Indeß ist doch jeder dieser Affecten schon ein wirklicher innerer Drang der Seele, der nur durch mehr und lebhaftere sinnliche Eindrücke, durch mehr und lebhaftere Phantasieideen verstärkt werden darf, um als Begierde durch Thätigkeit sichtbar zu werden. Findet sich gar kein Hinderniß, das diese Thätigkeit aufhielte, oder hebt auch das etwanige Hinderniß sich von selbst,

so geschieht der Uebergang leicht, unmittelbar, ohne Zwischenzustand: der stillstehende Bach braucht nur Zufluß, und der schon angeschwollene nur Weghebung des Wehrs, um in seinem natürlichen Bette fortzuwallen. Muß das Hinderniß durch eigene Gewalt der Begierde erst durchbrochen werden, so ist freilich die Sache anders: hier entsteht ein unruhiger Mittelzustand, eine Mischempfindung, ein vielleicht zweifelhafter Kampf zwischen Affecten, von dem ich aber eher nicht reden kann, als bis ich erst den Uebergang aus einem verschiedenartigen Seelenzustande in den andern betrachtet habe.

Daß dieser Uebergang nicht bei allen Affecten gleich leicht sei; daß er das eine Mal mit großer Geschwindigkeit, das andere Mal nur sehr langsam geschehe: das müssen Sie sogleich, bei dem ersten flüchtigsten Ueberdenken, finden. Insoferne diese größere Leichtigkeit oder Schwierigkeit von der besondern Verwickelung der Begebenheiten, von der eigenthümlichen Beschaffenheit der Charaktere, abhängt, kann die Theorie nichts bestimmen; die Verschiedenheiten erstrecken sich hier in's Unendliche, und es wäre thöricht, nicht kühn, seinen Maaßstab an das Unermeßliche zu legen. Aber selbst in der allgemeinen Natur der Empfindungen, unabhängig von den Begebenheiten und Ideen, wodurch sie erweckt, von den Charakteren, worin sie erzeugt werden, liegt ein Grund zu dieser Leichtigkeit oder Schwierigkeit der Folge; und diesen kann und darf die Theorie in Betrachtung ziehen. Lassen Sie mich diejenigen Affecten, deren Folge ohne Schwierigkeit ist, verwandte, die entgegengesetzten entfernte nennen.

Die erste und wichtigste Frage ist nun die: an was für festen, wesentlichen Merkmahlen wir diese Verwandtschaft oder

Entfernung erkennen wollen? Der Unterschied fällt schlechterdings mit demjenigen, den man zwischen angenehmen und unangenehmen Affecten macht, nicht zusammen. Tiefe Schwermuth, die freiwillig alle Kräfte sinken läßt, alles Bestreben gegen das Uebel aufgiebt, weil sie keine Möglichkeit es abzuändern erblickt, ist doch sicher ein höchst unangenehmer, trauriger Affect? Und jene über den Menschen selbst sich herwerfende, Haar ausraufende, Brust und Wangen zerfleischende Wuth ist doch wahrlich auch kein Gefühl, wie wir es den Bewohnern Elysiums geben? Gleichwohl; wie weit ist die Entfernung von einem dieser Affecten zum andern! Wie viel mittlere Zustände und von wie langer Dauer müßten wir annehmen, um zwischen beiden eine natürliche Verbindung zu finden! Eben so: die stille, zärtliche, in sich gekehrte Liebe, die so gern mit dem Rauschen sanftbewegter Wipfel, mit dem eben und leise fortschleichenden Bache sympathisirt, ist doch gewiß eine der süßesten, seligsten Empfindungen der Menschheit? Und der ist doch auch in unsern Augen kein Elender, der vor Freude in Tanz, in Händeklatschen, in Jubel, in lautes Gelächter ausbricht? Aber wie ungern wird sich Jener, von dem Rasen, auf dem er wollüstig hingestreckt lag, zur Theilnehmung an den wilden stürmischen Schwärmereien von Diesem erheben! wie wenig Dieser gestimmt seyn, sich neben Jenem zu gleich sanften heimlichwollüstigen Empfindungen einzuwiegen! Hingegen scheint es auch hier so wahr, daß oft die äußersten Enden einander berühren: die angenehmen Empfindungen sind den unangenehmen und diese jenen in so manchem Puncte verwandt, und die eine schleicht sich in die andere oft so leicht, so unmerklich hinüber. In dem einen Augenblick ist die Liebe noch

sanftes wollüstiges Schmachten, stiller süßer Genuß körperlicher oder geistiger Schönheit; in dem andern erwacht plötzlich eine traurige Phantasieidee: das Herz nimmt sie willig auf, und der Glückliche versinkt auf einmal in Schwermuth. — Sie werden sagen, daß auch diese Schwermuth noch mehr angenehmes als unangenehmes Gefühl ist; aber eben dieses, glaube ich, macht die Sache eher schlimmer, als besser. Es erinnert uns, daß angenehm und unangenehm so zweideutige, so unsichere Begriffe sind; daß sie sich unmerklich durch so feine, so schwache Schattirungen in einander verlieren; daß sie fast nirgend eine bestimmte, feste, scharf abgeschnittene Gränze geben.

Gleich unbrauchbar möchte zu unserm Endzwecke die Eintheilung seyn: in Affecten, die die Seele erheben, und die sie niederschlagen. Bewunderung und Zorn gehören doch gewiß zu den erstern; aber wenn nun eben ein großer, erhabner Gegenstand meine Sinne, meine Phantasie beschäftigt, und gleichsam die ganze Denkungskraft meiner Seele ausfüllt: werd' ich aus dieser Stimmung, auf den ersten sich darbietenden Anlaß, einen unmittelbaren Uebergang in Zorn, in Begierde nach Rache finden? Werd' ich nicht, wie auch immer die Kette der Ideen und Begebenheiten seyn mag, erst Zeit zur Fassung, zur Erholung bedürfen? Wird nicht zwischen beiden Affecten sich irgend eine mittlere Seelenbewegung finden, durch die ich nothwendig erst durch muß? — Bange zitternde Furcht, und jenes stille hinschmachtende Entzücken, das ich Ihnen im neunzehnten Briefe schilderte (s. Fig. 27.), schlagen beide die Kräfte der Seele nieder, spannen sie beide ab; aber können Sie demungeachtet Sich irgend einen Charakter, irgend eine Ideenfolge denken, welche die unmittelbare Verbindung zwei so ganz ver-

schiedener, so widerstrebender Empfindungen möglich machte? — Dennoch liegt in der That in dieser letzten Eintheilung schon etwas von dem, was wir suchen: sie bringt uns der Auflösung der Frage schon näher, als jene erstere; und es wird bloß darauf ankommen, daß wir das Wesentliche derselben zu fassen, abzusondern, aus einander zu setzen suchen.

Zwei und vierzigster Brief.

Um den Grund zu erkennen, warum gewisse Gemüthsfassungen so unmittelbar, andere immer nur mittelbar, auf einander folgen, müssen Sie auf das Eigne in dem Ideengang der verschiedenen Affecten merken. Verwandt sind Affecten, wenn sie einander in diesem Gange sehr ähnlich; entfernt, wenn sie einander sehr unähnlich sind. Aber diese Aehnlichkeit oder Unähnlichkeit findet in mehr als in einer Beziehung Statt: der Ideengang ist nicht bloß schnell oder langsam; er ist auch fest oder leise, gebunden oder abgesetzt, gleich oder ungleich: und nun fragt es sich, auf welche von diesen Beziehungen es hier ankomme? auf welche man Acht haben müsse? Ich antworte: auf alle. So wie der Arzt, wenn er den Zustand des Körpers erforschen will, nicht bloß auf Schnelligkeit oder Trägheit, auch auf Härte oder Weichheit, Fülle oder Schwäche, Gleichheit oder Ungleichheit des Pulses merkt; eben so muß der Psycholog, wenn er den Zustand der Seele schätzen will, nicht bloß auf eins oder das andere, er muß durchaus auf Alles merken, was jenen körperlichen Beschaffenheiten in der Seele, in dem Forttriebe ihrer Ideen, analog ist. Wenn Sie den Versuch der Anwendung von diesen Kennzeichen machen, so werden Sie, hoff' ich, überall ihre Richtigkeit einsehen, überall erkennen, daß die Folge der Affecten um so leichter ist, je

größere Aehnlichkeit und in je mehreren der angegebenen Puncte Statt hat; um so schwieriger, in je wenigern Puncten und in je geringerm Grade man sie antrifft. Der weitere Grund hievon liegt in der Natur der Seele, in dem ihr wesentlichen Hange nach der Fortsetzung ihres jedesmaligen Zustandes: einem Hange, der neben dem gleich wesentlichen Triebe nach unabläßiger Aenderung und Abwechselung besteht. So wie dieser letztere Trieb keine Fortdauer einer und derselben völlig gleichen Fassung verstattet, so verstattet jener erstere keinen Sprung, keine plötzliche Umwälzung, keine unmittelbare Folge ganz entgegengesetzter Zustände. Eine geringere Aenderung bringt eine auch nur geringe, vielleicht unmerkliche, Verwirrung, eine größere Aenderung eine größere Verwirrung hervor, und so viel jene kürzer währt, währt diese länger.

Wenden Sie die Kennzeichen, die ich festgesetzt, zuerst auf diejenigen Affecten an, deren Verwandtschaft oder Entfernung wir aus dem Umstande, daß beide angenehm oder unangenehm waren, beide die Seele erhoben oder niederschlugen, nicht zu erklären wußten. Warum können tiefe Schwermuth und wüthendes Leiden nie in nahe unmittelbare Verbindung kommen? Der Gang jenes ersten Affects ist Schneckengang, mehr Festhangen, Ansaugen, Stillstehen, als Weiterkommen; der Gang dieses letztern ist schnell, forteilend, rasch: jeder Fortschritt von jenem ist leise, furchtsam, schwach; jeder von diesem, stark, reißend, gewaltsam: die Bewegungen des einen sind sanft, gebunden, verflößt; die des andern rauh, unordentlich, abwechselnd. — Warum findet keine Folge Statt von stiller zärtlicher Liebe zu lauter lärmender Freude? Jene schleicht von Reiz zu Reiz, von Schönheit zu Schönheit, so verweilend-

langsam fort, hängt alle ihre Ideen so unmerklich und sanft an einander, gleitet so gemach und eben durch sie dahin; diese geht so rasch, mit so festem kühnen Schritte, und zugleich so hüpfend, so viel minder gleichförmig einher. — Warum sind volle anstaunende Bewunderung und heftiger wüthender Zorn keine unmittelbar zu verbindenden Affecten? Der eine ist so feierlichlangsam, der andere so ungestüm rasch; der eine hält so gleichen gemeßnen Schritt, der andere ist so regellos-heftig; der eine ist bei seiner Fülle so gebunden und sanft, der andere bei noch größerer Fülle so rauh, so abgesetzt, so erschütternd. — Warum hängt sich stilles hinschmachtendes Entzücken nie unmittelbar an bange zitternde Furcht? Der Gang des einen Affects ist höchstlangsam, des andern höchstschnell; des einen so ununterbrochen fortwallend, des andern so unstätt und ungleich; des einen so viel fester und voller, des andern so viel unsicherer und schwächer. Die Seele müßte, wenn eine unmittelbare Verbindung der angegebenen Affecten geschehen sollte, ihren Zustand, bald größtentheils bald durchaus, und zwar plötzlich, in einem Augenblick, ändern. — Hingegen schmachtende Liebe und stille wollüstige Schwermuth, da sie in aller Rücksicht einander so ähnlich in ihrem Ideengange sind, in Langsamkeit, Gebundenheit, Gleichheit; da vielleicht nur in Ansehung der Fülle sich einiger Unterschied findet: warum sollten sie nicht, eine auf die andere, unmittelbar und ohne Schwierigkeit folgen können?

Es wäre endlos, wenn wir alle die Affecten, die wir unterschieden haben, einzeln in Betrachtung ziehen, jeden mit jedem nach Aehnlichkeit oder Unähnlichkeit des Ideenganges vergleichen, und so die Grade ihrer Verwandtschaft oder Entfer-

nung bestimmen wollten. Nur irgend einen einzelnen reinen Affect, etwa den **Zorn**, lassen Sie uns noch zum Ueberfluß nach seinen nächsten Verwandtschaften durchgehen, und die Richtigkeit unserer Theorie an ihm prüfen! Wenn man fragt: warum die stolze Empfindung des eigenen Werthes, des Muthes, der Kraft, den Menschen so viel aufgelegter zum Zorn macht, als jeder andere ruhige Affect des Anschauens? so ergiebt sich die Antwort augenblicklich aus der Fassung, in welche bei jener Empfindung die Seele versetzt wird. Fülle, Festigkeit, Kraft des Ideengangs sind schon da; nur noch die Schnelligkeit darf wachsen, darf bis zur Wildheit anschwellen: und die Seelenstimmung ist ganz, wie sie zum Zorne seyn muß. Wenn man wissen will, warum auch die Freude, so entgegengesetzt sie immer dem Zorne scheint, in ihrem höchsten Grade doch so leicht in ihn übergeht? — eine Bemerkung, deren Wahrheit die so gewöhnlichen Händel auf ausschweifenden Freudengelagen bestätigen; — so giebt auch hierüber der Ideengang Aufschluß: die zu hoch gestiegene Freude ist von einer so großen, so unruhigen Schnelligkeit, ihr Schritt schon so fest, so weit ausgreifend, daß die Seele zum plötzlichen Uebergange in den Zorn nur noch etwas mehr gespannt werden darf. Wenn man nach der Ursache forscht, warum Leiden mit dem Zorne in so naher, so inniger Verwandtschaft steht, daß aus jenem Affect in diesen und zurück aus diesem in jenen nur ein einziger Schritt ist, so gebe man nur auf den Ideenstrom Achtung: er ist in beiden Affecten von so gleicher Schnelligkeit, so gleicher Heftigkeit und Fülle, daß unmöglich eine größere Uebereinstimmung zwischen Affecten gedacht werden kann. Wenn man belehrt seyn will, warum die Genußbegierde in ihrer

größten Hitze so leicht zu der grimmigsten Wuth wird, so erklärt auch das wieder die Seelenfassung: Schnelligkeit, Gedrängtheit, Regellosigkeit des Ideenganges, sind der Genußbegierde in ihren höchsten Graden eben so eigenthümlich, so wesentlich, als dem Zorne. — Daß in der That keine dieser Erklärungen zureichend ist; daß sich immer noch andere Gründe, als die hier genannten, angeben lassen, das wird Sie hoffentlich nicht befremden: ich sah hier freilich nur auf die allgemeinste subjective Möglichkeit der Verbindung; aber das war auch, wie Sie Sich erinnern werden, die Gränze, die ich gleich Anfangs diesen Untersuchungen vorschrieb.

Werfen Sie noch einmal einen prüfenden Blick auf unsere sämmtlichen Beispiele, und Sie werden Gelegenheit zu einigen nicht unwichtigen Bemerkungen finden. Die erste wird seyn: daß Verwandtschaft und Entfernung der Affecten nicht sowohl von ihrer Natur im Allgemeinen, als vielmehr von dem Grade ihrer Stärke abhängt. Um zu zeigen, daß Leiden und Schwermuth entfernte, nicht unmittelbar zu verbindende, Gemüthsfassungen sind, durft' ich nicht so schlechthin diese Affecten nur nennen; ich mußte sie in ihren höheren Graden nehmen, und von tiefer Schwermuth, von wüthendem Leiden reden. In geringern Graden hat es so ganz keine Schwierigkeit, unmittelbar von einem dieser Affecten zum andern überzugehen. Der Trauernde, der mit niedergesenktem Blick an dem Grabhügel seines Freundes dasitzt, fühlt sich plötzlich die Last seines Kummers zu schwer, hebt mit einem Seufzer das matte trübe Auge gen Himmel, und sinkt dann, nach dieser Erleichterung seines Herzens, in die erste Schwermuth zurück, spannt die kaum noch angestrengten Muskeln wieder ab, läßt das kaum gehobene

Haupt wieder gegen den Busen fallen. — Eben so mußt' ich alle übrigen Affecten näher bestimmen, wenn ich ihre Entfernung wollte fühlbar machen; mußte die Liebe als still und zärtlich, die Freude als lärmend und laut, die Bewunderung als voll und anstaunend, den Zorn als heftig und wüthend voraussetzen. In geringern Graden, sagt' ich schon damals, da von der Mäßigung des dramatischen Spiels die Rede war*), können die Affecten leichter verschwinden, leichter Nüancen annehmen, sich mischen, sich in verschiedenartige umwandeln. Man thut daher, glaub' ich, besser, wenn man von der Verwandtschaft mehrerer Seelenbewegungen, mehrerer leidenschaftlichen Zustände, als so schlechthin von der Verwandtschaft mehrerer Affecten spricht: der letztere Ausdruck verführt so leicht, nur überhaupt an den Gattungsbegriff, nicht an den ganzen speciellen Zustand zu denken, worin die Seele versetzt wird.

Mit dieser Bemerkung läßt sich sogleich die zweite verbinden: daß man nehmlich, bei Beurtheilung der Verwandtschaft der Seelenbewegungen, nicht auf den gemeinen Sprachgebrauch zu achten hat, der zwar oft auch der philosophische ist. Dieser Sprachgebrauch nimmt es mit der Bezeichnung der Leidenschaften nicht eben genau: bald nennt er, statt eine Mischung anzugeben, nur den einen Affect, der besonders darin hervorsticht; bald belegt er auch die vielleicht ganz verschiedenartige Gemüthsfassung mit dem Namen der Quelle, des Grundaffects, von welchem sie herrührt. So sagt man in dieser Sprache ohne Bedenken: daß oft der Eifersüchtige plötzlich aus der heftigsten Wuth in die zärtlichste Liebe zurückfalle; und doch ist

*) Brief 34, S. 90.

die unmittelbare, selbst nur nahe, Folge zwei so entgegengesetzter Affecten durchaus unmöglich. Sehen Sie Othello, dieses so vollkommene, so vollendete Gemälde der Eifersucht an: was finden Sie in der Scene, wo der Mohr seine Gattinn so stürmisch anfährt, und dann plötzlich wieder von ihren Reizen so angezogen wird? Was sonst, als Erschütterung bis zu Thränen, und dann auf einmal Ausbruch des heftigsten Schmerzes, der zwar freilich aus Liebe quillt, aber von den charakteristischen Bewegungen dieses Affects keine Spur, keinen Verdacht zeigt?*) Und schon vorher in der Scene mit Jago, wo Othello, nach Erklärung seines festen Entschlusses Desdemonen zu morden, sich auf einmal wieder ihrer Schönheit, ihrer Geistesgaben, ihrer gefälligen Sitten, aller ihrer Vortrefflichkeiten erinnert; was finden Sie, als innige wehmuthsvolle Erschütterung? als bitteres schmerzliches Leiden, aus dem er in die alte Wuth der Rachgier immer wieder zurückfallen kann, was er aus wahrhaftzärtlicher sanfter Bewegung nicht könnte?**) Liebe ist freilich der Grundaffect, der diese Erschütterungen bei ihm hervorbringt; aber sie selbst, diese Erschütterungen, haben nichts von dem Weichen, Süßen, Zärtlichen, Schmachtenden dieser Empfindung.

Eine dritte Bemerkung wird seyn: daß die Leichtigkeit der Verbindung nicht bei allen verwandten Affecten wechselseitig ist. Aus Zorn in Leiden, und zurück aus Leiden in Zorn, ist der Fortgang gleich leicht, gleich schnell; aber zurück aus Zorn in Freude, oder in stolzes ruhiges Gefühl seiner Größe, ist ein

---

*) Act 4, Sc. 2: Eschenb. Uebers., Bd. 12, S. 473.
**) Ebendas. Sc. 1, S. 466 fg.

schwererer Schritt, als aus den letztern Affecten in jenen. Es ist hier mit den Bewegungen der Seele, wie mit dem Wogen des Meers: der Sturm, der freilich schon eine Zeit lang toben mußte, eh' er bis auf die Tiefe drang und die Wellen bis zur Höhe der Wolken trieb, muß noch weit länger geschwiegen haben, ehe die empörte Fluth sich wieder bis zum sanften Wallen oder gar bis zum Gleichgewichte zurücksenkt. Bei Zorn und Leiden, wie Sie leicht inne werden, findet diese Vergleichung nicht Statt: der eine dieser Affecten ist eben so wild, so rasch, so ungestüm, wie der andere: und so ist natürlicher Weise der Fortgang gleich leicht von diesem zu jenem, und von jenem zu diesem. —

Sie sehen aus dem Bisherigen schon von selbst, daß eben das, was ich von völlig einartigen Seelenbewegungen sagte, auch auf die verschiedenartigen, sowohl verwandten als entfernten, anwendbar ist. Die Folge der verwandten, wenn sie nicht völlig einerlei Ideengang haben, ist weiter nichts als eine allmähliche unmerkliche Erhöhung oder Abnahme, sei es der Geschwindigkeit, oder der Fülle, oder der Gleichheit des Ideenganges, oder auch mehrerer dieser Eigenschaften zugleich. Die nahe unmittelbare Folge entfernter Seelenbewegungen wäre Sprung; und Sprung ist, in der geistigen wie in der körperlichen Natur, unmöglich: der schnellere Fortstrom der Gedanken läßt sich nicht auf einmal anhalten, ihr trägerer langsamerer Fluß nicht plötzlich beschleunigen; noch weniger läßt sich die Proportion der verschiedenen Beschaffenheiten, die wir in dem Ideengange unterschieden, augenblicklich umändern, so daß bei ungleich weniger Festigkeit auf einmal ungleich mehr Geschwindigkeit u. s. w. entstände. Mithin muß auch hier, wie

bei entfernten Graden einartiger Seelenbewegungen, eine gewisse Verwirrung entstehen; ein gewisses unruhiges Hinund-herschwanken zwischen dem einen Zustande, der aufhören, und dem andern, der anfangen soll. Ist die Entfernung zwischen den Affecten nur klein, so ist es so gut als ob sie verwandt wären: die vielleicht nur augenblickliche, dem Menschen selbst unmerkliche Verwirrung, bringt gleichsam nur in den innersten zartesten Fiebern ein kleines Zittern hervor, das sich kaum bis in Auge und Lippen, vielweniger bis in die minder beweglichen Theile des Körpers fortpflanzt; ist die Entfernung beträchtlich, so wird das Schwanken, das Taumeln, das Ringen der Seele zwischen den beiden unverträglichen Empfindungen sichtbar. Hier bemerkt man, nach Verschiedenheit der Fälle, bald die Erschütterungen des Lachens, bald die Zuckungen des Weinens, bald den Wechsel der Farbe, bald das Zittern der Glieder, bald das unruhige zweifelmüthige Hinundherwenden, bald noch andere ungewisse, unentschiedene Bewegungen dieser Art. — In der Kunst der Declamation stehen diesen mimischen Veränderungen die verschiedenen Schwankungen und Brechungen des Tons gegenüber. —

Sie erwarten vielleicht, daß ich das weite Feld von Beobachtungen, welches sich hier zu öffnen scheint, wo nicht ganz, doch zum Theil, mit Ihnen durchwandern; daß ich wenigstens einen Versuch machen werde, aus dem Eigenthümlichen des Ideenganges in den beiden zu wechselnden Zuständen die jedesmalige äußere Erscheinung zu finden, die aus ihrer Mischung und Verwirrung hervorkommen muß. Aber leider! ist Alles, was ich hier sagen könnte, theils höchstgemein, theils auch höchstunbestimmt; und um das Feinere, das weniger Be-

kannte mit Genauigkeit und Schärfe anzugeben, dazu fehlt es entweder mir an Geschicklichkeit oder der Sprache an Reichthum. Die Unterschiede in dem Ideengange, die ich nur so im Ganzen angab, und eben so die Unterschiede in den äußeren Veränderungen des Lachens, des Weinens, des Zitterns u. s. f.; wie genau müßten sie können bestimmt, wie scharf müßte in jenen das Verhältniß der mancherlei Beschaffenheiten, in diesen der Grad und die Nüancirung können angegeben werden, wenn nicht überall die Resultate entweder höchst unzuverlässig, oder auch hie und da völlig unrichtig erscheinen sollten! Dennoch war es nicht überflüssig, daß ich Sie in die bisherige Speculation hineinführte; auch so unausgeführt, wie sie ist, kann sie schon ihren Nutzen äußern, kann den Künstler zum Suchen der jedesmaligen wahren Gebehrde veranlassen, und ihm Reiz zu Beobachtungen geben, aus deren Sammlung und Vergleichung, trotz allen sich hier findenden Schwierigkeiten, doch am Ende etwas Besseres und Vollständigeres möchte erwachsen können.

Drei und vierzigster Brief.

Hume hat, in seiner Abhandlung von den Leidenschaften, eine Stelle, die mir beides schöner und fruchtbarer, als die von Ihnen angeführte Home'sche, scheint. Er vergleicht die Seele mit einem Saiteninstrument, wo die Schwingungen der angeschlagenen Töne nach geschehener Berührung noch fortbeben, und sich nur nach und nach, nur unmerklich verlieren*). Die gleich folgenden Töne sind daher nie völlig rein; die hinzukommenden neuen Schwingungen werden mit den noch fortdauernden alten zugleich vernommen, und die Töne mischen

*) Essays and Treatises on several Subjects: vol. 3, p. 253. If we consider the human mind, we shall observe, that, with regard to the passions, it is not like a wind-instrument of music, which, in running over all the notes, immediately loses the sound, when the breath ceases; but rather resembles a string-instrument, where, after each stroke, the vibrations still retain some sound, which gradually and insensibly decays. The imagination is extremely quick and agile; but the passions, in comparison, are slow and restive: for which reason, when any object is presented, which affords a variety of views to the one and emotions to the other; tho' the fancy may change its views with great celerity, each stroke will not produce a clear and distinct note of passion, but the one passion will always be mixed and confounded with the other.

und verwirren sich in einander. Eben so können Affecten, die schnell hinter einander entstehen sollen, nie rein entstehen; der Zustand, in welchen der vorhergehende die Seele versetzt hat, währt noch fort, indem der neue hinzukömmt: und so geschieht, bis sich jener verloren hat, die Verbindung beider durch eine Mischempfindung. Home, der nur schlechtweg vom Tone der Seele ohne Bestimmungen spricht *), läßt es ungewiß, ob er sich diesen Ton auf einer Flöte denke, wo er nach dem Einhauch verschwindet, oder auf einer Harfe, wo er nach dem Griffe noch forthallt. —

Sie erinnern mich, nicht eben da mit Beispielen karg zu seyn, wo sie vielleicht am unentbehrlichsten sind, und in der That war es mein Vorsatz, sie Ihnen zu geben. Aber Sie nennen doch den nicht karg, der nicht gleich Alles giebt, was er besitzt? oder der auch nicht Schätze mittheilt, die er selbst mit langer mühsamer Arbeit erst ergraben müßte, und unmöglich alle ergraben kann? Also nur einige wenige Beispiele; nur um zu zeigen, daß in der That unsere Betrachtungen von praktischem Nutzen seyn können, und um nachdenkende Künstler zu weiterm Beobachten zu reizen. Allzufein dürfen diese Beispiele nicht seyn: die zu schwachen Schattirungen der Leidenschaften finden, wie ich schon öfter klagte, in der Sprache keine Ausdrücke mehr, womit man sie bezeichnen, im Raisonnement keine Gründe mehr, woraus man sie herleiten könnte. Nur die geübtere Phantasie ist es, die sich sie denkt, und das zartere Gefühl, das sie fordert.

Wenn Sie in Agnes Bernauerinn gewisse Scenen,

---

*) Grundſ. der Kritik: Th. 1, S. 160 f. der neuesten deutsch. Ausg.

etwa die fünfte des ersten, die dritte des vierten Aufzuges, lesen, so finden Sie keine Schwierigkeit, Sich in der Rolle Albrechts die ganze Folge der Bewegungen zu denken, weil diese Bewegungen, ungeachtet ihrer Mannichfaltigkeit, alle gemäßigt, alle verwandt sind. In jener erstern Scene herrscht Zurückhaltung und Stolz; in dieser letztern, Zärtlichkeit und Rührung: dort hat der Hauptaffect Nüancen der Verachtung, des Hohnlächelns, des Trotzes, der muthigen Zuversicht; hier, des edlen moralischen Gefühls, der Hoffnung, des Vertrauens, der stillen Freude: und alle diese Veränderungen sind so gemäßigt, so leicht, daß sich eine aus der andern wie von selbst und ohne Anstand entwickelt. Ganz verschieden ist der Fall in Auftritten, wie der dritte des zweiten Acts ist, wo plötzlich Bewegungen von ganz entgegengesetzter Natur auf einander folgen sollen. Aus dem Erstaunen, worin der Prinz durch die unerwartete öffentliche Beschimpfung versetzt wird, muß sich sehr bald der heftigste Zorn entspinnen: er ist zwiefach und ist eben da verwundet, wo sein Herz am empfindlichsten ist, an seiner Ehre als Ritter, an seiner Liebe als Gatte; und die ihm diese Wunden schlagen, sind seine Vasallen, sind seine Unterthanen. Aber mitten unter diesen erscheint auf einmal Ernst, ehrwürdig als rechtmäßiger Oberherr, und gleich ehrwürdig als Vater. Ohne Zweifel wär' es höchstfalsch, höchstwidrig, wenn Albrecht die ganze Scene hindurch einerlei Ton behielte; wenn er mit eben so stürmischem Feuer gegen den Herzog, als gegen Marschälle und Ritter und Vicedom, spielte. Gleichwohl muß nothwendig sein Zorn auch Ernst, den wichtigsten, den heftigsten seiner Ankläger, treffen; nur wenn er noch selbst Gefühl hat, wenn er nicht das Gefühl aller Zuschauer auf einmal

gegen sich empören will, so muß er mitten in diesem Zorne noch Unterwürfigkeit, Mäßigung, Ehrerbietung beweisen. Wo er den Rittern trotzt, darf sein Ton laut; wo er gegen den Herzog eifert, muß er gemäßigter seyn; wo er jene auffordert, darf er, so nah' er will, an die Schranken treten; wo er sich gegen diesen rechtfertigt, muß er noch immer entfernt bleiben; gegen jene darf er den Körper weit vorlegen; gegen diesen muß er nur schwach, nur unmerklich sich überbeugen. Gleichwohl kann auch die Ehrerbietung nicht sogleich, nicht unmittelbar, den Zorn bis zu dem gehörigen Grade mildern; noch weniger kann sie das Uebergewicht in dem Maaße erhalten, daß sie in der Mischung als hervorstechender, herrschender Zug erscheine. Jenes macht die zu große Entfernung der Affecten; dieses, die zu heftige stürmische Natur des Zorns unmöglich. Albrecht hat seine Lanze zerbrochen, hat das Turnier für aufgehoben erklärt, hat jedem, der dennoch turnieren würde, Rache bis in den Tod geschworen; er hat die Ritter aufgefordert, seinen Arm, sein Schwert, sein Herz zu versuchen; er hat seinen Handschuh gegen jeden hingeworfen, der die Ehre seiner Gebieterinn antasten würde: und unmittelbar nach diesen drei so wilden, so feurigen Ausbrüchen, wendet sich die Rede wieder an seinen Vater. Finden Sie nicht, daß hier eine dreifache Pause durchaus unentbehrlich ist, wenn Albrecht seine Hitze nur einigermaßen, nur bis dahin dämpfen soll, daß er nicht allzulaut, zu heftig, zu stürmisch werde? Sehen Sie nicht, während dieser Pausen, ihn gleichsam mit seiner Hitze ringen, ihn nur mühsam sie in die Gewalt bekommen, ihn besonders da, wo er die Lanze zertreten hat, ein Paar unruhige Schritte umhergehen, unschlüssig sich hin und her wenden, den Blick gleichsam un-

gerne, und so daß es ihm kostet, nach dem Herzoge hinrichten? Und wenn er nun wirklich zu reden anfängt: fühlen Sie nicht, daß er an allen Gliedern zittern, daß seine Farbe wechseln, seine Stimme schwanken muß; daß man noch immer das Uebergewicht des Zorns muß erkennen können, der ihn am Ende, nach dem unglücklichen Schwertschlag, Sohn und Unterthan vergessen macht, und ihn über alle Gränzen hinausreißt?

So, wie dieses erste Beispiel, darf ich auch das zweite jetzt folgende nicht erst selbst erfinden; ich darf mich nur dessen, was ich gesehen habe, erinnern. Alceste, die sich zur Rettung ihres Gemahls den Todesgöttern durch eine feierliche Anrede geweiht hat, wird plötzlich von der fürchterlichen Phantasie ergriffen, als ob sie die Fittige der unterirdischen Schatten schon rauschen hörte, schon sie niedersteigen sähe, schon als bestimmtes Opfer von ihnen fortgeschleppt würde. Der Tonsetzer, der diese Gedanken durch Wiederholungen ausbildet, läßt die Furcht der Unglücklichen von Rede zu Rede steigen, den Athem sich immer mehr verkürzen, die Stimme immer schwächer, immer ohnmächtiger niedersinken. Zu dieser so bedeutenden, so ausdrucksvollen Declamation war die letzte Stellung der Schauspielerinn einsinkend, halb schon fallend; sie hatte sich von dem Orte, wo sie sich das Phantom dachte, seitwärts weggebeugt, und warf mit abgewandtem Gesichte nur noch halbe schüchterne Blicke hin; die Arme, die sich dem Schreckbilde verwandt entgegengeworfen hatten, behielten zwar noch die anfängliche Richtung: aber zu ihrer Erhebung, zur Anspannung der Muskeln, waren Muth und Kräfte verschwunden, und schon fielen sie matt und zitternd gegen die Erde (s. Fig. 56.). Unmittelbar auf diese Ohnmacht der Furcht, sollte die zweite muthige

Figur 56.

Anrede an die Götter der Hölle, die zweite entschlossene Darbietung des eigenen Lebens folgen. Die musikalische Declamation ist hier feurig, selbst bis zur Wildheit; sie kündigt eine Seele in einem erhöhtern Zustande der Kräfte an: und so muß denn auch das Spiel einen sehr beträchtlichen Grad von Feuer haben, wenn nicht eine höchst widrige Disharmonie zwischen dem musikalischen und dem mimischen Ausdruck entstehen soll. Der Blick Alceste's, weil sie unterirdische Gottheiten aufruft, muß sich gegen den Boden kehren, der Körper muß vorwärts hangen, der Schritt muß weit seyn, die Arme müssen sich ausbreiten; das weit offene Auge muß hervorquellen, und der Blick etwas Begeistertes, Starres haben (s. Fig. 57.). Einzeln genommen sind diese beiden Ausdrücke, jeder für die Rede, die

Figur 57.

er begleiten, für den Gemüthszustand, den er bezeichnen soll, von der abgemessensten Richtigkeit: keiner ist überspannt, keiner zu matt; aber sie in so nahe Verbindung zu bringen, Kraft auf Ohnmacht, entschlossenen Muth auf zitternde Bangigkeit so unmittelbar folgen zu lassen: das würde wider die Kenntniß anstoßen, die jeder, auch wenig unterrichtete Zuschauer von dem menschlichen Herzen, von der Natur der Empfindungen hat. Hier also war eine Pause und selbst eine längere nöthig, um durch mehrere Mittelzustände die beiden so entgegengesetzten Empfindungen verbinden zu können. Parthenia griff die sinkende Königinn auf, schloß sie in ihre Arme; Alceste, an dem schwesterlichen Busen sich bald erholend, hob den matten Arm, und legte, im Gefühl ihrer Verwirrung, die Hand vor die Stirn, indeß Parthenia mit Blicken voll Schmerz und

Liebe ihr zuzureden schien, daß sie doch ihrem Vorsatz entsagen, ihr schreckliches Gelübde widerrufen möchte (s. Fig. 58.).

Figur 58.

So wie Besonnenheit und Kräfte zurückkamen, erwachte Alceste's ganze Zärtlichkeit wieder; ihr Vorsatz blieb fest: Anfangs war nur noch ihr Blick von Parthenia weggewandt; gleich darauf sträubte sich schon ihre Hand in der Hand der sie haltenden, in sie dringenden Schwester; jetzt machte sie schon stärkere Bewegungen sich loszureißen, Unwillen und Beharrlichkeit im Auge und auf der Stirne; auf einen noch innigeren Blick, eine noch herzlichere Umarmung Parthenia's, entwand sich ihr die zu fest entschlossene Königinn (s. Fig. 59.): und erst dann folgte, mit der ganzen oben beschriebenen Stellung, die zweite muthige Anrede an die Höllengötter. Nicht allein hatte nun

Figur 59.

die Wiederholung der Todesweihe einen begreiflichen Grund: auch der beleidigende Sprung in den Empfindungen war vermieden, und was sonst bloßer müßiger Zierath, leerer musikalischer Ueberfluß hätte scheinen können, ward bedeutender, reizender Zug im Charakter. —

Um der Verlegenheit auszuweichen, worin die Wahl mehrerer Beispiele mich setzen würde, werfe ich einen Blick in unseren so lange vergessenen Remond von St. Albine. Er hat der Beispiele zwei, das eine aus Racine's Phädra, das andere aus Voltaire's Zaire; aber sein Raisonnement darüber ist wenig gründlich. Phädra, die endlich alle Bedenklichkeiten überwunden, und ihre sträfliche Liebe gegen Hippolyt zwar mit Wendungen, aber doch mehr als zu deutlich

erklärt hat *), erhält von diesem die beschämende niederschlagende Antwort:

> Dieux! Qu'est-ce que j'entens! Madame, oubliez-vous,
> Que Thesée est mon père et qu'il est votre époux?

Er scheint das Bittere dieses Vorwurfs mildern zu wollen, indem er, nach einer Zwischenrede der Königinn, fortfährt:

> Madame, pardonnez! J'avoue en rougissant,
> Que j'accusois à tort un discours innocent.
> Ma honte ne peut plus soutenir votre vue,
> Et je vais — —;

allein die Unglückliche merkt nur zu wohl, daß er sie verstanden, und wenn sie's auch nicht merkte, so ist ihre Leidenschaft für längere Verstellung zu heftig. „Hier wird, sagt Remond, „die Liebe der Königinn Wuth; kein Augenblick scheidet diese „beiden so entgegengesetzten Empfindungen von einander; der „Uebergang geschieht ohne Vorbereitung, ohne Zwischenschatti„rung. . . Nicht immer, fährt er fort, dürfen die Uebergänge „so rasch, so plötzlich geschehen: denn gemeiniglich überwindet „die eine Leidenschaft die andere entgegengesetzte erst nach ei„nigem Kampf; und um in solchen Fällen die Wahrheit der „Natur zu treffen, ist dem Schauspieler die Kunst des Schat„tirens und Verschmelzens höchst nöthig." — Es ist für's erste falsch, daß sich die Liebe der Phädra in Wuth verwandelt, oder Remond müßte mit diesem Worte einen andern als den gewöhnlichen Sinn verbinden; ihre lange, nur allzulange Rede hebt zwar freilich mit dem Ausrufe an:

---

*) Act 2, sc. 5.

— Ah cruel! tu m'as trop entendue!
Je t'en ai dit assez, pour te tirer d'erreur.
Hé bien! connois donc Phèdre et toute sa fureur!

aber in der That ist das nicht Ausbruch des Zorns, sondern des tiefsten Schmerzes, des bittersten Leidens, das sich am Ende zwar allerdings in Wuth, aber nicht der Rachgier, sondern der Verzweiflung, verwandelt. Doch wenn auch wirklich Phädra in den ausschweifendsten Zorn geriethe, wie kann Remond sagen, daß es ohne Uebergang, ohne Mittelaffect geschehe? Las er denn nicht, was die Königinn dem Hippolyt schon vorher auf seine erste Rede antwortet:

Et sur quoi jugez-vous, que j'en perds la mémoire?
Prince, aurois-je perdu tout le soin de ma gloire?

Oder fühlte er nicht, daß diese Worte mit sichtbarer Verwirrung der Scham müssen gesprochen werden? daß, während der gleich folgenden milderen Wendung Hippolyts, die unglückliche Königinn mit sich selbst ringen muß, bis sie in der Unmöglichkeit, ihre Ehre retten oder ihrer Liebe widerstehen zu können, in das volle schmerzliche Bekenntniß ausbricht?

Wenn Phädra nach den schwärmerischen verliebten Entzückungen, worin sie sich so ganz verloren hatte, augenblicklich und ohne den mindesten Uebergang in den wildesten Schmerz geriethe: so wäre das überhaupt wider die Natur der Seele; wenn sie in Zorn geriethe: so wäre das noch überdies wider die Beschaffenheit ihrer Lage. — Die Lage Clorinde's beim Cronegk ist ganz verschieden; das Liebesbekenntniß, das diese ablegt, hat nichts von jenem Schwärmerischen, jenem Weichlichwollüstigen, welches aus allen Reden der Phädra athmet:

ihr entschlossener, muthiger, stolzer Charakter erhält sich durchaus; und wenn sie dem Olint mit ihrer Liebe nicht bloß Rettung des Lebens, sondern auch Krone und Purpur anbeut, so ist das minder Schwäche, als großmüthige Freundschaft, als Gerechtigkeit gegen das Verdienst und Erhabenheit über Vorurtheile. Gleichwohl giebt der Dichter auch ihr, ehe sie ihren ganzen Unwillen ergießt, Augenblicke der Scham und Verwirrung:

> Verstumm! Das ist genug. — Ihr Götter, blitzt auf mich!
> Verberget meine Schmach! Ich bin verachtet! Ich!
> Er haßt mich. Ich verschmäht! erniedrigt! — Frevler, fliehe!
> Flieh, sag ich! . . . *)

Nehmen Sie diese Worte hinweg, und ich frage Sie: ob nicht in den Empfindungen eine sehr merkliche, widrige Lücke entstehe? ob nicht Lessing's Ausspruch zwiefache Wahrheit erhalte: daß in der Rolle Clorinde's Alles Widerspruch sei, und sie immer von einem Aeußersten auf das andere springe? **)

In den Stellen, die Remond aus der Zaire anführt, findet er die Uebergänge sehr schwer, und gerade hier sind sie sehr leicht. Er redet von Bewegungen, die einander mit größter Geschwindigkeit zerstören, und hat dabei ohne Zweifel die beiden Empfindungen im Sinne, die der Eifersüchtige immer vereinigen will und nie vereinigen kann: Haß und Liebe ***).

---

*) Olint und Sophronia, Aufz. 3, Auftr. 3.

**) Hamb. Dramat. Th. 1, St. 5 (Schriften, Bd. 24, S. 42.).

***) L'Acteur, p. 212. L'art de passer adroitement d'un mouvement à l'autre est difficile. Il l'est sur-tout, lorsque ces mouve-

Remond bedenkt nicht, daß Orosman nicht erst eifersüchtig wird, daß er's schon ist; er bedenkt nicht, daß der ganze Zustand der Eifersucht ein unaufhörliches Ringen, Kämpfen, Schwanken, Leiden ist; daß ihre mancherlei Bewegungen sich

---

mens se détruisent l'un l'autre avec une extrême rapidité, ainsi que dans ces endroits de la tragédie de Zaïre:

— O nuit, nuit effroyable!
Peux-tu prêter ton voile à de pareils forfaits?
Zaïre! — L'infidele! — Après tant de bienfaits!

J'aurois d'un oeil serein, d'un front inaltérable,
Contemplé de mon rang la chûte épouvantable.
J'aurois su dans l'horreur de la captivité
Conserver mon courage et ma tranquilité.
Mais me voir, à ce point, trompé par ce que j'aime!

Hélas! le crime veille, et son horreur me suit.
A ce coupable excès porter sa hardiesse! —
Tu ne connoissois pas mon coeur et ma tendresse,
Combien je t'adorois; quels feux — Ah Corasmin,
Un seul de ses regards auroit fait mon destin.
Je ne puis être heureux, ni souffrir, que par elle.
Prens pitié de ma rage! Oui, cours — Ah! la cruelle!

Voilà les premiers pleurs, qui coulent de mes yeux.
Tu vois mon sort. Tu vois la honte, où je me livre.
Mais ces pleurs sont cruels, et la mort va les suivre.
Plains Zaïre! Plains-moi! L'heure approche. Ces pleurs
Du sang, qui va couler, sont les avant-coureurs.

anders nicht, als durch mehr oder minder Neigung nach dieser oder jener Seite hin, unterscheiden. Das eine Mal ist Orosman mehr der zürnende Beleidigte, das andere Mal mehr der klagende Unglückliche; jetzt hat in seinem Herzen Rachgier, jetzt wieder Liebe den Ueberschwung: aber Liebe, in so naher Vereinigung mit dem Zorne, kann anders nicht, als in der Gestalt des Leidens erscheinen; und vom Leiden zum Zorne, so wie vom Zorne zurück zum Leiden, ist, wie schon mehrmalen gesagt worden, der leichteste Uebergang von der Welt.

Vier und vierzigster Brief.

Bisher, mein Freund, gingen wir noch immer von reinen, wenigstens scheinbarreinen Empfindungen aus; es ist noch der Fall übrig, wo schon mehrere Affecten in der Seele vorhanden sind, und entweder der eine das Uebergewicht erhalten, oder auf die Verwirrung aller ein ganz neuer Zustand erfolgen soll. Offenbar sind hier eben die Grundsätze anwendbar, die bei dem Wechsel reiner Empfindungen galten, und so müssen Sie hier nichts Neues, nichts Bedeutendes mehr erwarten. Ist der Affect, der den Ueberschwung erhalten soll, schon in der Mischung der herrschende, so braucht er nur etwas mehr Nahrung, um den mitverbundenen gänzlich zu unterdrücken und in voller Kraft zu erscheinen; ist er der schwächere, so muß er entweder durch langsame Gradation dem andern immer mehr abgewinnen: oder es entsteht auch hier, wie bei allen plötzlichen Veränderungen, eine gewisse Beunruhigung, ein gewisses Schwanken der Seele; ist er dem mitverbundenen an Kraft ungefähr gleich, so kann er ihn ebenfalls nur nach und nach, nur durch allmähliche Zunahme, oder nicht ohne merkliche Verwirrung des Ideengangs, in die Gewalt bekommen. Den ersten Fall kann Albrecht erläutern, wenn er sogleich nach dem Schwertschlag aller Ehrerbietung vergißt; den zweiten, Alceste, wenn mit der Besonnenheit ihre Liebe und ihr Muth

zuerst wieder aufleben; den dritten, Zemire, wenn sie zwischen entgegengesetzten Begierden kämpft, deren eine sie nach dem magischen Spiegel hin, die andere davon zurückzieht. — Tritt der oben bemerkte letzte Fall ein, daß ein ganz neuer Affect auf den schon zweifelhaften Zustand der Seele folgen soll, so ist die Verwirrung geringer, wenn dieser Affect dem schon herrschenden; größer, wenn er dem schwächeren; am größten, wenn er keinem der vorhandenen Affecten verwandt ist. —

Da ich so ruhig in meiner Materie fortfahre, so denken Sie vielleicht, daß ich Ihre Erinnerungen, von denen ich schon im vorigen Briefe schwieg, ganz übergehen wolle; aber in der That wollt' ich das Fehlende von jener nur erst nachholen, ehe ich mich an die Prüfung von diesen machte. Daß meine Betrachtungen, wie Sie sagen, nur auf das Allgemeinste gerichtet waren; daß ich tausend nähere Bestimmungen, tausend noch zu machende Unterschiede aus der Acht ließ, räume ich ein: aber ungerne möcht' ich, außer diesem Mangel, mir noch den Fehler zu Schulden kommen lassen, daß ich wirkliche Einschränkungen meiner Grundsätze, wirkliche Ausnahmen davon übersehen, und meinen Regeln eine Allgemeinheit gegeben hätte, die ihnen nicht zukäme. — Ich habe die Schrift, die Sie mir nannten, gelesen, habe sie ihres scharfsinnigen Verfassers würdig und die aufgeworfene Frage völlig darin gelöst gefunden; der einzige Zweifel, den ich noch habe, betrifft den Punct, auf den es hier ankömmt.

„Plötzlicher Uebergang, sagt Herr Tiedemann *), von „einem Gegensatze zum andern, wenn auf einmal in den Ur-

*) Hessische Beiträge zur Gelehrsamkeit und Kunst, St. 3, Nr. 4:

„sachen Aenderung vorgeht, läßt sich bald erklären. Zorn und „Lachen, nicht das bittere Hohngelächter, sondern das Lachen „der Freude und Lustigkeit, schließen einander aus: dennoch „wird der äußerst Aufgebrachte, sobald sein Gegner den Wi- „derstand fahren läßt und mit komischen Ausdrücken in Wor- „ten oder Stellungen, Furcht oder Unterwerfung zu erkennen „giebt, sich des lauten Gelächters nicht erwehren können; so- „gar, wenn ihm auch sonst dergleichen kein hinlänglicher Reiz „zum Lachen gewesen wäre. Der gefühlte Contrast zwischen „seinem großen Eifer, seiner heftigen Anstrengung, und dem „geringen Widerstande, der sonst weder so groß gewesen, noch „so lebhaft gefühlt wäre, reißt ihn unwiderstehlich zum Lachen „hin, und macht ihn, nicht allmählich, sondern plötzlich, von „einem Gegentheile zum andern übergehen." — Wäre hier nicht von dem äußerst Aufgebrachten die Rede, so würde ich gegen die Wahrheit der Beobachtung nicht streiten: um so weniger, da die Ausdrücke des Gegners komisch seyn sollen; aber wie auf heftigen entschiedenen Zorn augenblicklich ein lautes lustiges Gelächter folgen könne? weiß ich mir nicht zu denken. Ich mag die Situation so oder anders annehmen, so scheint es mir immer, als ob der Zornige eben darüber, daß er von einem so Nichtswürdigen sich so weit treiben ließ, erst den lebhaftesten Unmuth fühlen, diesen Unmuth durch Reden oder Thätlichkeiten auslassen, und wenn er lacht, nothwendig mit Bitterkeit lachen, also hohnlachen müsse. Indeß, wenn auch die Beobachtung selbst völlig wahr ist, so scheint sie nicht das,

---

„Vom plötzlichen Uebergange der Seele aus einem Entgegengesetzten „in das andere."

was sie soll, zu beweisen: nicht die Möglichkeit des plötzlichen Ueberganges von einem Entgegengesetzten in's andere. Der wahre Gegensatz des Zorns würde eine Empfindung seyn, die statt des raschen einen langsamen, statt des vollen einen schwachen, statt des abgestoßenen einen gebundenen, statt des ungleichförmigeren einen gleichförmigeren Gang hielte; der vollkommenste Gegensatz eine Empfindung, die alle diese Eigenschaften im höchsten Grade vereinigte. Das aber ist nicht der Fall mit dem Lachen: dieses ist Mittelempfindung, ist eine Art von Unentschiedenheit, von Hinundherschwanken der Seele, welches nur mehr nach den muntern, als nach den trägen oder stürmischen Empfindungen hinzieht. Der Zornige, der aus seiner Wuth auf einmal in ein lustiges Lachen fiele, würde damit nicht von einem Aeußersten auf das andere springen; er würde bloß in ein Schwanken gerathen, und mit diesem Schwanken, nur ein wenig zu schnell, die Neigung nach dem andern Aeußersten hin gewinnen.

„Auf gleiche Weise, fährt Herr Tiedemann fort, geht „heftige Liebe, wenn der Gegenstand ihrer auf einmal unwür„dig erfunden wird und allmähliche Sättigung die Gleichgül„tigkeit nicht vorbereitet hat, in heftigen Haß über. Die „Stärke unserer Zuneigung läßt uns des Gegenstandes Un„würdigkeit und Nichtswürdigkeit so viel lebhafter fühlen, und „treibt uns, über die Gleichgültigkeit hinweg, zum heftigen „Hasse." — Ueber die Gleichgültigkeit hinweg, ist sehr wahr; aber auf einmal zum Hasse? ohne ein zwischenliegendes schreckhaftes Erstaunen? ohne einen verwirrten Tumult von Empfindungen, der zwar endlich mit vollem entschiedenen Haß sich endigen kann, aber es doch schwerlich gleich Anfangs ist? —

Ich denke, es ist nur die Schuld der Sprache, die so wenig Ausdrücke für die endlose Mannichfaltigkeit unserer Seelenbewegungen hat, daß oft auch der Scharfsichtigste seine Beobachtungen für etwas anders nimmt, als sie sind. Doch lassen sich auch noch andere Ursachen angeben: die große Schnelligkeit in der Folge der Empfindungen, und die große Feinheit in ihrer Mischung. Jene verbirgt uns die Mittelaffecten, und verführt uns, daß wir schnell mit plötzlich verwechseln; diese läßt uns in den beiden Zuständen der Seele, in dem welcher aufhören, und in dem welcher anfangen soll, die schwächeren Nüancen nicht inne werden, die beide in einander verflossen; sie läßt uns nicht bemerken, wie zu den Hauptempfindungen sich gewisse leise, gleichsam stumme, Nebenempfindungen, gewisse geheime Launen gesellen, die, wenn man sie mit in Rechnung brächte, den scheinbaren Sprung bald würden erklären können.

Lassen Sie sehen, ob nicht auch bei dem zweiten Vorwurfe, den Sie mir machen, sich irgend ein kleiner Mißverstand findet. Ich soll den Unterschied zwischen Affecten übersehen haben, die in ihren Ursachen verbunden und die in ihren Ursachen getrennt sind *). Wenn, meinen Sie, die Seele durch einen gewissen Gegenstand in eine bestimmte Empfindung versetzt sei, und nun ein anderer, mit jenem nicht verbundener Gegenstand auf einmal durch eine ungleichartige, oder (nach meiner Art zu reden) durch eine entfernte Empfindung, den Ton derselben zu verändern strebe: so möge freilich Anfangs,

*) Man sehe darüber Hume, und Home, an den angeführten Orten.

wegen der Neuheit des zweiten Gegenstandes, eine Art von Verwirrung entstehen, eine Art von Schrecken, von kurzem Erstaunen, während dessen die neue Empfindung sich allmählich der Seele bemächtige; aber wenn nun einmal dieser erste Eindruck geschehen sei, so gehe doch die Seele, nachdem sie den einen oder den andern Gegenstand denke, von Empfindung zu Empfindung ohne Mittelaffect und so über, daß eine von der andern durchaus keinen Abbrüch leide, und daß jede, so lange sie da ist, völlig rein, ohne Verwirrung, ohne fortdauerndes Schwanken, herrsche. — Ich gebe zu, daß der Unterschied zwischen Affecten, die in ihren Ursachen verbunden und die darin getrennt sind, von Wichtigkeit ist, und daß er bei der Frage von der Folge der Empfindungen nicht weniger in Betrachtung kömmt, als bei der Frage von ihrer Mischung. Aber eine wirkliche Einschränkung unseres Grundsatzes, eine wirkliche Ausnahme davon kann ich darin nicht finden; wenigstens nach dem Beispiele nicht, auf das Sie mich hinweisen und das bei dieser Gelegenheit auch schon Home anführt*). Shylock fühlt den bittersten Schmerz, wenn er sich der Kostbarkeiten erinnert, die er durch die Flucht seiner Tochter verloren; er fühlt die lebhafteste Freude, wenn er an den Unfall seines Handlungsfeindes Antonio denkt, an dem er nun nach Belieben sich rächen kann. So wie Tubal die Aufmerksamkeit Shylock's bald auf den einen, bald auf den andern Punct lenkt, wechseln bei diesem die beiden so entgegengesetzten Empfindungen ab; Schmerz scheint auf Freude, und Freude auf Schmerz

*) Grundſ. der Krit., Th. 1, S. 174 fg. — Shakspeare im Kaufmann von Venedig: Act 3, Auftr. 1.

augenblicklich, und ohne Mischempfindung, zu folgen. Ich sage: scheint; denn der Schmerz, wo er auf die Freude folgt, äußert sich schon nicht mehr so heftig, als Anfangs; auch kann die Freude, wo sie wieder Meister über den Schmerz wird, nicht sogleich im ersten Augenblicke die ganze Stirn erheitern und ausglätten: sie lächelt mit mattem Schimmer gleichsam nur hinter einer Wolke hervor, und läßt in der ersten Miene, vielleicht auch sogar im ersten Tone Shylock's, noch etwas Kränkliches, Peinliches übrig. Was aber die Hauptsache ist, so findet sich in der Freude ein Zusatz, der zum Vereinigungspuncte mit dem Leiden dient: sie ist Schadenfreude, also Freude des Hasses, des gemäßigten Zorns, der mit dem Leiden eine so genaue Verwandtschaft hat. Nicht die beiden abwechselnden Empfindungen sind rein, wenn sie's gleich scheinen: nur die eine, die erste ist es; die andere ist eine ungewisse, schwankende Seelenbewegung, die eben so leicht nach jener erstern entstehen, als in sie wieder zurückkehren kann.

Wir fangen an, mein Freund, uns in Feinheiten, in Spitzfindigkeiten zu verlieren, die von der Ausübung sich immer mehr zu entfernen scheinen. Es ist Zeit, denk' ich, daß ich die Untersuchung unserer Materie, und da sie in meinem Entwurfe die letzte war, daß ich den ganzen bisherigen Briefwechsel schließe. Wenn Sie finden, daß ich nur wenig leistete, so erinnern Sie Sich, daß ich auch nur wenig versprach: daß ich gleich Anfangs die Theorie der Mimik nur auf das Allgemeinste einschränkte; daß ich über das Ganze dieser Theorie nur einige zerstreute Ideen hinwerfen, nur einige schwierige Puncte derselben bemerken, und höchstens einige einzelne Theile bearbeiten wollte. Ich habe, wie ich mir schmeichele, noch etwas

mehr gethan, als ich, diesem Versprechen nach, hätte dürfen: statt nur einige nöthige Materialien zum Baue herbeizuschaffen, und die meisten so roh zu lassen, wie ich sie aufnahm, hab' ich diese Materialien, so weit sie reichten, schon einigermaßen verbunden, habe daraus schon so ziemlich eine Hütte, wenn gleich eine bei weitem nicht fertige, an vielen Seiten noch offene, hie und da etwas baufällige Hütte zusammengeschlagen. Möglich genug, daß dieser zu unvollkommene, zu übereilte Bau entweder von selbst wieder zusammenstürzt, oder daß auch irgend ein kritischer Verwüster ihn dem Erdboden gleich macht! Aber die Hoffnung bleibt mir doch immer, daß künftig vielleicht ein reicherer, einsichtsvollerer Architekt den Ort, wo ich mich anbaute, nicht nur reizend von Aussicht, sondern auch vortheilhaft gelegen zum Gewinn für wissenschaftliche Kenntnisse findet, und daß er dann einer Kunst, die ich liebe, eben da, wo ehemals meine Hütte stand, einen tiefgegründeten, in allen seinen Theilen fest verbundenen, pracht- und geschmackvollen Tempel aufführt.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Gedruckt bei A. W. Schade, Grünstr. 18.

Bei uns ist erschienen:

Engel, J. J., Schriften. Taschenausgabe. 12 Theile. geh. 4 Thlr.

— — Der Philosoph für die Welt. 2 Theile. 3te Aufl. geb. in gepreßtem Kattun. 1 Thlr. 7½ Sgr.

— — Der Fürstenspiegel. 3te Aufl. geh. 15 Sgr.

— — Schauspiele. 2 Theile. geh. 1 Thlr.

— — Herr Lorenz Stark. Ein Charaktergemälde. geb. in gepreßtem Kattun. 22½ Sgr.

Mundt, Th., Der heilige Geist und der Zeitgeist. gr. 8. geh. 15 Sgr.

— — Der Philosoph für die Welt. Fortsetzung von Engel's Philosoph. Taschenausgabe. geb. in gepreßtem Kattun.

Berlin, im Juli 1845.

Mylius'sche Buchhandlung.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Engel, Johann Jakob,

J. J. Engel's Mimik

Bd.: 2

Berlin 1845

L.eleg.g. 126 da-2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10573803-9